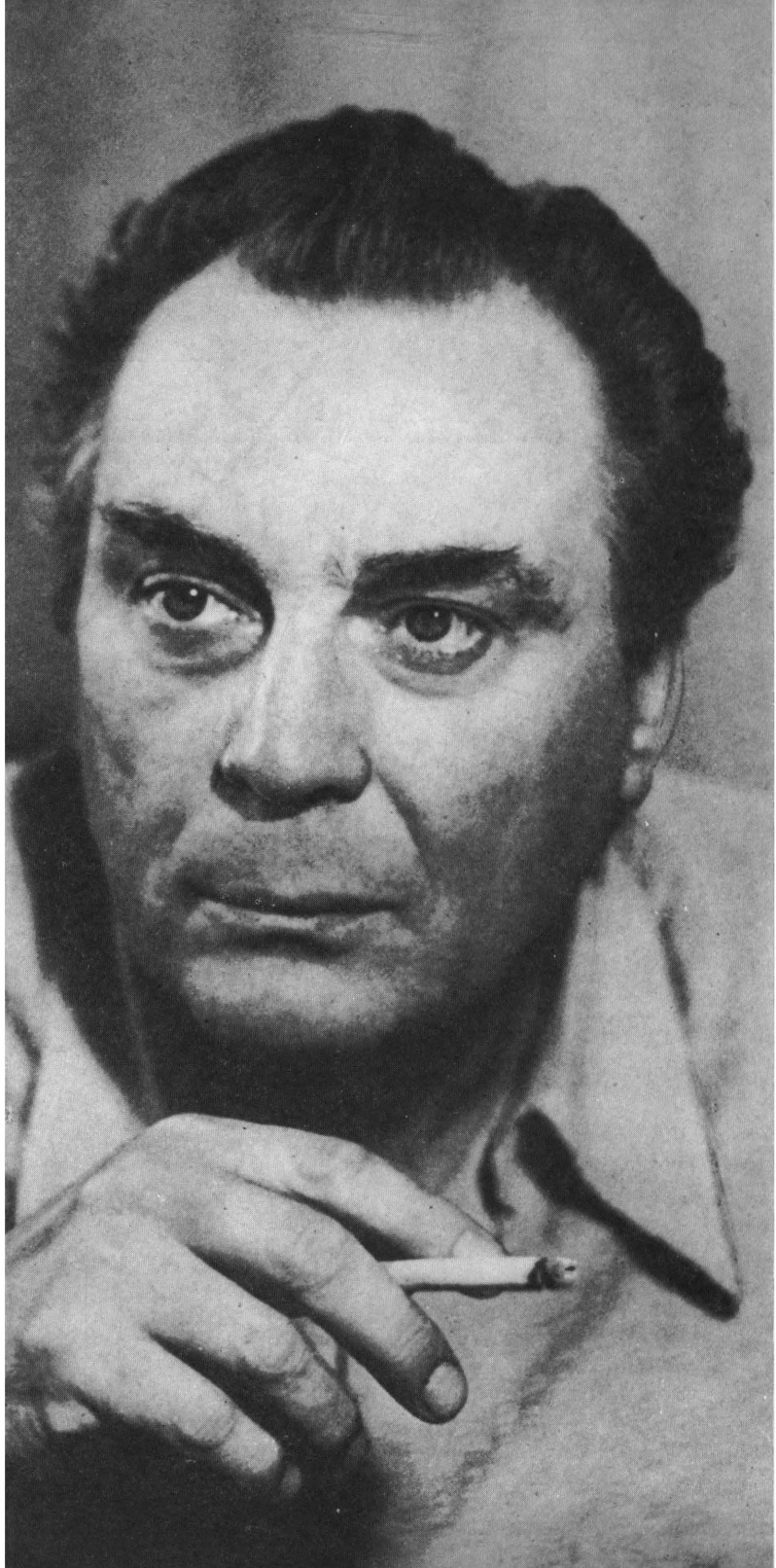
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

3 1982



Народного артиста СССР,
лауреата
Государственной премии
СССР
и Государственной премии
РСФСР
имени братьев Васильевых
Евгения Семеновича
Матвеева
поздравляем с 60-летием

Искусство кино

1982

3

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Тыну Карк; Реэт Паавель и Арво Кукумяги в фильме «Что посеешь...» (режиссер П. Симм, «Таллинфильм»)

На 4-й стр. обложки
Соро Сабзалиева и Марат Арипов; Искандер Иркаев в фильме «Преступник и адвокаты» (режиссер Ю. Юсупов, «Таджикфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

Внимание фильмам для детей и подростков
3

Во имя будущего
8

Андрей Ростоцкий Сила характера
12

Андрей Харитонов Счастье преодоления
18

Елена Драпеко Говорить надо о главном
24

Дмитрий Харатьян Верность принципам
28

Марина Яковлева Я и они, мои героини

Современность и экран
34

Олжас Сулейменов От миросозерцания — к мировоззрению

Новые фильмы
54

Лариса Кузнецова ...И не получишь зла
63

М. Швыдкой Шестеро в одном вагоне
74

Е. Стишова Линия судьбы
78

Лев Рошаль Не только портреты
84

М. Ямпольский Пространство мультипликации

Интервью между съемками
100

Себастьян Аларкон Продолжая тему

Портреты
103

Юрий Черепанов Через сердце человеческое...

Мемуары и публикации
115

Сергей Юткевич Эраст Гарин — режиссер и артист из «стаи востроносых»

Издано о кинематографе
129

В. Колодяжная Главное — точные критерии

За рубежом
138

Нина Игнатьева Послесловие к фильмам
149

Ирэна Шадзевска Об истории и ее уроках
154

Синерама

Сценарий
159

Евг. Евтушенко Детский сад
191

Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Attention to Cinema for Children and Teenagers

Andrey Rostotsky For the Sake of Future (p. 3)
Force of Character (p. 8)

Andrey Kharitonov Happiness of Overcoming (p. 12)

Yelena Drapeko One Must Speak of the Most Important (p 18)

Marina Yakovleva Me and They, My Heroines (p 28)
Articles devoted to the Decree of the CPSU "About the Improvement of Production and Demonstration of Films for Children and Teenagers"

The Time and the Screen

Olzhas Suleymenov From Contemplation to Outlook (p. 34)
Chairman of Goskino of Kazakhstan thinking of film-process in republic

New Films

Larisa Kuznetsova And you Won't Be Hurted... (p. 54)
Review of the film "Walruses Swim" ("Lenfilm", 1980)

Mikhail Shvydkoy Six in One Carriage (p. 63)
Review of the film "We, Undersigned..." (Central Gorky Studio, 1981)

Yelena Stishova Line of Fortune (p. 74)
Review of the film "Larisa" ("Mosfilm", 1980)

Lev Roshal Not Only The Portraits (p. 78)
Review of the film "Four Portraits" ("Kirgizfilm", 1980)

Mikhail Yampolsky The Space of Animated Cartoon (p. 84)
Review of the films "...And I'm Again With You" and "Tale of the Tales" ("Soyuzmultfilm", 1980)

Interview Between Takes

Sebastian Alarkon Proceeding with the Theme (p. 100)
Chilean director-emigrant on his new film

Portraits

Yury Cherepanov Through the Man's Heart... (p. 103)
Portraits of wellknown Soviet actor and film-director Yevgeny Matveev

Memoirs and Publications

Sergey Yutkevich Erast Garin — director and actor from the "Pack of Acute-nosed"
Aricle devoted to wellknown Soviet actor Erast Garin

Published on Cinema

Valentina Kolodyazhnaya The Main is the True Criterion (p. 129)
Review of the collections "Luis Bunuel" and "Jean Vigo"

Abroad

Nina Ignatyeva Afterword to the Films (p 138)
Notes on Film Programme of Pula Film Festival

Irena Shadzevska About History and Its Lessons (p. 149)
Review of the Film "Crash of Operation "Terror". ("Mosfilm", USSR — Poland, with the collaboration of "DEFA", GDR)
Cinerama (p. 154)

Script

Yevgeny Yevtushenko The Kindergarten (p 159)
Filmography (p. 191)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 10.12.81
Подп. к печати 18.02.82 А 08083
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 3146
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Во имя будущего

Напряженный, глубокий интерес ко всему, чем живет молодежь, что наполняет ее духовный мир, мудрое руководство процессом выработки в генерации, вступающей в жизнь, крепких нравственных начал, активной созидательной позиции заложены в самой основе деятельности ленинской партии и Советской власти. Иначе и быть не может: ведь им, сегодняшним детям, подросткам, юношам и девушкам, предстоит завтра стать хозяевами общества, его строителями.

«Способствовать формированию поколения людей, политически активных, знающих дело, любящих труд и умеющих работать, всегда готовых к защите своей Родины». Так Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев определил на XXVI съезде партии одну из важнейших задач социально-политического и духовного развития нашего общества. Он подчеркнул особо, что решение этой задачи — сердцевина деятельности авангарда советской молодежи, комсомола, — является одновременно общепартийной общенародной заботой. «У нас — опыт, — говорил Л. И. Брежнев, — проверенная десятилетиями убежденность в правоте марксизма-ленинизма. И все это богатство надо передать молодежи. В этом надежный залог того, что советская молодежь всегда будет высоко нести знамя коммунизма!»

На XXVI съезде КПСС вопросы коммунистического воспитания были рассмотрены по-особому многогранно и полно. Наиболее актуальные и значительные из них нашли свое масштабное и созидательное выражение в данном Л. И. Брежневым на съезде анализе роли литературы и искусства в духовной жизни советского общества. Исторические решения съезда стали вдохновляющей программой неотложной работы для всех деятелей культуры и творческой интеллигенции. Работы, плодотворность которой в высокой мере обеспечена постоянной заботой партии, направляющей силой ее идей и указаний.

Именно поэтому общественность страны, в первую очередь кинематографисты, с подъемом и удовлетворением восприняли постановление Центрального Комитета КПСС «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков». Постановление это — еще одно свидетельство глубоко заинтересованного подхода нашей партии к насущным задачам искусства экрана, пример конструктивной разработки его творческих проблем и вопросов практических, производственно-организационных.

Общеизвестно: нет другой страны, где бы детское кино пользовалось таким вниманием, такой заботой общества и государства. Нигде не производится столько, сколько в СССР, фильмов для подрастающего поколения. «Советский кинематограф, — говорится в постановлении, — опираясь на богатые традиции социалистического искусства, на протяжении десятилетий успешно воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества. Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности».

Знаменательно и закономерно, что в постановлении ЦК КПСС, рассматривающем задачи кино, ориентированного специально на детскую и подростковую аудиторию, содержатся глубокие и серьезные размышления о кардинальных проблемах кинопроцесса в целом.

Новое партийное постановление еще раз акцентирует внимание кинематографистов на стратегической миссии экрана, миссии воспита-

ния граждан социалистического отечества: «Творческие усилия мастеров кино следует направлять на создание оптимистических фильмов, которые учили бы детей и подростков добру, справедливости, убеждали в правоте нашего дела, помогали воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность, скромность, чувство красоты и хороший вкус». В этих мудрых и ясных словах — широкая программа работы. Программа, которая опирается на положительный исторический опыт, накопленный нашим обществом во всех сферах бытия, на его нетленные духовные ценности, высокие нравственные идеалы.

Хорошо известно, каким могучим воздействием обладает экран, как велика его способность вести за собой, одухотворять силой положительного примера. Вот почему, осуществляя те задачи, которые выдвинуты постановлением, реализуя мудрые указания партии, деятели кино должны обратить особое внимание на проблему героя. Ибо именно живой, убедительный правдой чувств и поступков человеческий образ — только он! — может увлечь, вызвать желание быть похожим, может оказать нравственное воздействие на подростка.

«Давно известно, — говорил в связи с проблемами коммунистического воспитания Л. И. Брежнев, — истина прочно усваивается тогда, когда она пережита, а не просто преподана». Замечательное наблюдение, особо емкое, когда речь идет о восприятии творчества. Справедливость его многократно подтверждена традициями социалистического искусства, обращением к которым и начинается постановление ЦК КПСС. Эти традиции в наши дни развиваются и обогащаются новыми высокими образцами партийности и народности в художественном творчестве. Стоит вспомнить, какое сильное, возвышающее воздействие на умы и сердца зрителей всех поколений оказали книги воспоминаний Л. И. Брежнева, со страниц которых в духовную жизнь общества вошли герои, покоряющие непридуманной сложностью, неизбывной нравственной силой, ярким мировосприятием. Живые традиции нашего искусства определяют высокие критерии оценки состояния кино, адресованного детям, подросткам, позволяют трезво оценить, в частности, острую необходимость повышения КПД героя, обращающегося с экрана к юному зрителю. Почему оставляли равнодушным кинозал многие герои детских фильмов, хотя действие протекало в современной среде, хотя, казалось, они были похожи на тех, кто сидел перед экраном? Да потому, что сталкивались эти герои с выдуманными, облегченными конфликтами, что круг их интересов был узок и примитивен, что внутренне они были куда менее содержательны, чем зрители, которых старались чему-то научить.

Вступающее сегодня в жизнь поколение отличается, как это неоднократно отмечал в своих обращениях к молодежи товарищ Леонид Ильич Брежнев, гражданской активностью, повышенным чувством нового. Об этом необходимо помнить художникам, адресующим свои произведения юному зрителю.

Глубоко постигать закономерности нашей жизни, точно предугадывая, прогнозируя воспитательный эффект фильма: лишь такой подход обещает успех. Подход, при котором предметом разговора художника с юным зрителем-гражданином оказывается и драматическая диалектика нашей жизни, и ее величие.

Кинематографу негоже уводить юных зрителей в некий дистиллированный мир сугубо «детских» тем, отгораживать ребенка от мира Большой жизни. Ребенок живет в этом мире, слушает радио, смотрит телевизор и знает едва ли не с первых своих шагов о государствах разного строя, о капиталистическом окружении, о неравенстве и произволе в империалистических странах. С первых же шагов в сознательной жизни подросток у нас становится заинтересованным свидетелем грандиозного процесса строительства грядущего, который вершит народ под руководством партии. У зрителя, сегодня называемого юным, ежедневно возникают вопросы, стремления, мечты, за которыми работа духа, сопровождающая созревание гражданина. Как же велика в этой связи роль киноискусства, к которому с особым доверием обращаются дети и подростки.

Ближе к жизни! — вот призыв, который содержится в постановлении о фильмах для де-

тей и подростков. Ближе к реальному человеку, к такому герою, который преподносит залу не готовые формулы, а рассчитывает на соразмышление и духовное соучастие молодого зрителя, на его сотворчество.

Таких картин, будем справедливы, на счету нашего детского кино немало.

Вспомним хотя бы классический фильм, из которого прямехонько в суровое военное бытие во все концы «страны огромной, вставшей на смертный бой» с нацизмом, шагнули Тимур и его команда, став притягательнейшим образцом жизни для миллионов и миллионов советских ребят... Ключ здесь — «с правом передачи»! — по-видимому, в том, что создатели ленты А. Гайдар и А. Разумный чутко уловили атмосферу эпохи, идею, «носившуюся в воздухе», потребность самих детей в таком герое. И вывели его на экран.

Да, если кинематографист хочет делать достойные фильмы для детей и подростков, то ему надобно уметь «проникать» в их жизнь, проникаться их интересами, запросами, желаниями, с тем чтобы воздействовать на них в нужном обществу направлении. Нужно обладать талантом слышать биение пульса живой действительности. Именно это имеет в виду постановление ЦК КПСС, когда призывает кинематографистов «более полно учитывать реальные интересы ребят, возрастные особенности восприятия ими искусства».

В этом свете обидно и попросту странно, что в юношеском кино так мало появляется фильмов, посвященных выдающимся людям нашей Отчизны. А ведь можно было бы создать своеобразный киновариант книжной серии «Жизнь замечательных людей», которая выходит в свет вот уже более полувека, родившись по мысли Максима Горького, или ее ответвления — популярной серии «Пламенные революционеры». С каким интересом встретили бы эти фильмы дети и подростки! Как увлекло бы ребят такое систематическое и последовательное экранное повествование о замечательных полководцах, ученых, изобретателях и открывателях новых земель, писателях, путешественниках, героях Великой Отечественной! Ведь такое — эмоциональное — познание отечественной истории в лицах, в том числе новейшей, — один из эффективнейших путей для утверждения в душах молодых социального, нравственного, интеллектуального достояния нашего общества, приобщения входящих в жизнь поколений к исторической памяти народа, к его великим и благородным традициям. На это обращает внимание постановление ЦК КПСС.

И сегодня у нас есть фильмы, определившие новые, современные рубежи в разработке историко-революционной, исторической тематики. С каким благодарным, живым вниманием восприняли зрители, и, что особенно важно, юные, многосерийный фильм о молодости Карла Маркса. С каким неподдельным интересом вглядывались наши современники в ожившие на экране картины и образы переломной для России петровской эпохи. Успех этих произведений убеждает в необходимости подлинно творческого, художественно глубокого освоения кинематографом проблем и образов, наполняющих историческую память народа, и одновременно напоминает о большом долге экрана в воплощении революционных, патриотических мотивов, без которых неполон мир подрастающего поколения.

Но, конечно же, искусству надлежит прежде всего вглядываться в современность. Вокруг нас множество людей, вызывающих глубокое уважение, подлинных героев трудового, научного, жизненного подвига. Каждый из нас может назвать таких людей, знакомых ему лично. О многих пишут в газетах и журналах. Некоторые становятся прообразами героев в произведениях нашей современной литературы. Отдает им дань и кинематограф. Но гораздо реже, чем того хотелось бы, кинематографисты выводят на экран в фильмах, предназначенных юным, яркий положительный образ взрослого героя, героя удивительной биографии, прекрасной жизни, способной служить примером стойкости, твердости духа, высокого энтузиазма.

Юные зрители благодарно принимают таких взрослых героев, которые помогают им разобраться в непростых жизненных ситуациях и вопросах, которые становятся их мудрыми старшими товарищами и добрыми наставниками, учат — не поучая, воспитывают — пони-

мая. Учитель Мельников из фильма «Доживем до понедельника», директор школы Назаров («Ключ без права передачи»), классная руководительница Девятова («Розыгрыш») — к этим образам «школьных» фильмов ребята отнеслись с большим доверием, герои, воспринятые с уважением и любовью, надолго остались в памяти. Думается, и образ воспитателя Кустова, созданный Михаилом Ульяновым в недавнем фильме «Последний побег», послужит вдохновенным примером человечности, душевной щедрости, источником добрых чувств и высоких нравственных принципов.

Своевременность появления постановления ЦК КПСС о фильмах для детей и подростков, высокий уровень идейно-художественных задач, в нем определенных, — все это обусловлено уважением и доверием партии и народа к искусству экрана. Детский и юношеский кинематограф в нашей стране располагает мощным творческим и производственным потенциалом, способен порадовать своего зрителя новыми художественными открытиями. Только в недавнее время на экранах появились фильмы, в этом убеждающие. Важно, что авторы их и опытные мастера («В моей смерти прошу винить Клаву К», «Вам и не снилось...»), и вчерашние дебютанты («Сыщик», «Черная курица»). Традиции, опыт и современные возможности советского фильма для детей и подростков дают основания для предъявления самых высоких требований, для смелого, дальновидного прогнозирования, что и отличает новый партийный документ, вооруживший ныне советских кинематографистов. «Каждое положение этого своевременнейшего документа, — писал на страницах «Искусства кино» старейшина советского детского кинематографа режиссер Н. И. Лебедев, — перекликается с мыслями и заботами людей, причастных к детскому экрану, отвечает нашим сокровенным надеждам и упованиям».

Теоретические и практические выводы из постановления Центрального комитета партии определили на длительное время одно из главных направлений работы нашего журнала. В этом же номере мы предлагаем вниманию читателей коллективные размышления молодых кинематографистов, размышления, стимулированные постановлением ЦК и связанные с проблемой воплощения на экране молодого героя нашего времени.

Если обратиться к герою — сверстнику юного зрителя, то в последнее время в кинофильмах для молодежи чаще стал появляться герой неординарный, с ярко выраженной индивидуальностью. Этому есть, конечно, объективные основания. Они — в новых чертах нашего юного современника, в его необычайно возросшем по сравнению с предыдущими поколениями чувстве самоценности, что ли, суверенности собственной личности. С другой стороны, такой герой в какой-то степени вызван к жизни полемической реакцией на привычную схему. Ведь персонаж фильма для детей, притом что он, конечно же, должен быть узнаваем, понятен, одновременно должен обладать яркой самобытностью. Иначе не завоевать ему сердца сверстников...

Но тут возникает очень важный вопрос: всегда ли у юного героя картины осознание себя личностью, ревнивое отношение к своей самоценности сочетаются с уважением к суверенитету личности ближнего? Со степенью зрелости в социальном плане? И всегда ли забота о характере отношений героя с коллективом, а в конечном счете — об ответственности его перед обществом оказывается в сфере внимания авторов? Ведь проблема эта едва ли не главная среди задач идеологического, нравственного воспитания. Недаром постановление ЦК партии отмечает, что в фильмах для детей и подростков «порой не находят удачного воплощения проблемы нравственного и социального становления будущего гражданина, осознание им своего долга и ответственности перед обществом и коллективом». Сосредоточить особое внимание и творческие усилия на этом серьезном плацдарме необходимо.

Как известно, фильм, а следовательно, и образ героя рождаются в результате коллективного труда всех участников съемочной группы, всех звеньев кинопроизводства. Но нельзя переоценить в этом художественном синтезе роль актера. Именно благодаря актеру герой получает свое зримое воплощение, обретает экранную жизнь. Вот почему размышления акте-

ров о работе над образом молодого героя-современника представляют интерес особый. И тем более когда этими размышлениями делятся сверстники такого героя — актеры новой генерации.

На страницах «ИК» сегодня выступают киноактеры Андрей Ростоцкий, Андрей Харитонов, Елена Драпеко, Дмитрий Харатьян, Марина Яковлева. Вряд ли их надо специально представлять читателям — сыгранные этими артистами роли нашли самый живой отклик, в особенности в молодежной среде

Героиня Елены Драпеко в фильме «А зори здесь тихие...», герои Андрея Ростоцкого в картинах «Они сражались за Родину», «Конец императора тайги», «Эскадрон гусар летучих», Артур Андрея Харитонова в фильме «Овод» — разве не оказали они своего воздействия на молодые умы и сердца, не заразили величием подвига, благородством души, мужеством, преданностью Отчизне?! И образы героев Дмитрия Харатьяна («Розыгрыш») и Марины Яковлевой («Цыганское счастье») также отозвались в душе зрителей своим нравственным содержанием.

Актерские раздумья над проблемой героя показывают, сколь велик ее диапазон, какой широкий круг вопросов включает она в свою орбиту. Здесь и разговор о воплощении позитивного начала в характере современника, о необходимой нравственной связи с миром героя, и развитие тезиса о гражданской позиции актера, о его ответственности перед зрителем, и стремление осмыслить свою работу в контексте не только кинопроцесса, но и самой действительности, и протест против схемы «идеального героя», утверждение неисчерпаемых богатств личности человека нашей социалистической эпохи, и поиски «своего» героя, наиболее близкого данной творческой индивидуальности... Серьезная требовательность к себе, к творчеству коллег-кинематографистов, драматургов прежде всего, жажда быть пионером-первооткрывателем, а отсюда — страсть к глубокому постижению жизни, ее сложных, неоднозначных явлений — вот что является фундаментом для идейно и художественно эффективной разработки образа положительного героя. Героя, способного завоевать юную аудиторию, вызвать у нее высокие, добрые чувства. Выступления в этом номере журнала актеров как бы набрасывают «штрихи к портрету» тех, кому предстоит активно участвовать в выполнении постановления ЦК КПСС, от кого зрители ждут новых работ — не просто достойных внимания, но выражающих суть социального и нравственного опыта народа, притягивающих силой внутреннего обаяния героев, их нравственным потенциалом.

Создание фильмов для детей и юношества — акт большой гражданской и художественной ответственности. Он непременно предполагает высокое социальное и нравственное самосознание деятелей кино, требует отточенного профессионального мастерства.

Для того чтобы успешно воплотить в жизнь программу, содержащуюся в партийном документе о кино для детей и подростков, необходимо относиться к этому кино как к высокому искусству. Воспитывая, убеждая, киноискусству надлежит пользоваться средствами, имманентными именно ему, а не другим родам идеологического оружия. Необходимо, чтобы фильмы для юношества отвечали взыскательнейшим художественным вкусам. Самое положительное содержание, самый мощный — по замыслу — идейный, воспитательный заряд пропадут зря, если картины для детей и подростков не будут, говоря словами постановления Центрального Комитета партии, «эмоционально насыщенными, интересными, увлекательными по форме».

Новый партийный документ имеет долговременное значение. Он дает кинематографистам принципиальные ориентиры, новые импульсы к творчеству. Он заставляет осознать высоту конечной цели — коммунистическое воспитание подрастающего поколения советского народа. А это обязывает, как сказано в постановлении ЦК КПСС, «творить с мыслью о том, что сегодняшняя юная смена — завтрашний день страны».

Андрей Ростоцкий

Сила характера

Кинематограф всегда пользовался любовью самых широких слоев советского народа, всегда был в поле внимания Коммунистической партии, Советского правительства, общественности. Однако особую заботу Центрального Комитета КПСС работники киноискусства ощущают на протяжении последнего десятилетия. На XXIV, XXV и XXVI съездах ленинской партии об успехах, задачах, проблемах советской художественной культуры, в том числе — кинематографа, говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Леонид Ильич Брежнев. Неоднократно Леонид Ильич обращался непосредственно к деятелям киноискусства. Дальнейшему развитию советского кино было посвящено историческое постановление Центрального Комитета партии 1972 года. Еще два важных партийных документа касались существеннейших сторон нашей работы — критики и творчества молодых художников. И вот перед нами новый важный документ — постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Невозможно переоценить его значение — и для кино, и для всего дела коммунистического воспитания подрастающего поколения.

Размышляя над строками нового постановления, прежде всего думаешь, сколь почетную, но в то же время многосложную и ответственную миссию возлагает партия на нас, работающих в кинематографе, во всех его цехах и сферах!

И в самом деле — наш долг:

воспитывать у детей и подростков благородные человеческие качества...

помогать им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь...

более последовательно и целеустремленно использовать возможности эстетического и педагогического воздействия экрана...

пробуждать пытливость и фантазию, стремление к творческому поиску, овладению ценностями отечественной и мировой культуры...

учить добру, справедливости, убеждать в правоте нашего дела...

воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и скромность, чувство красоты и хороший вкус...

учитывать разнообразие интересов юных зрителей, их стремление глубже познать историю и современность...

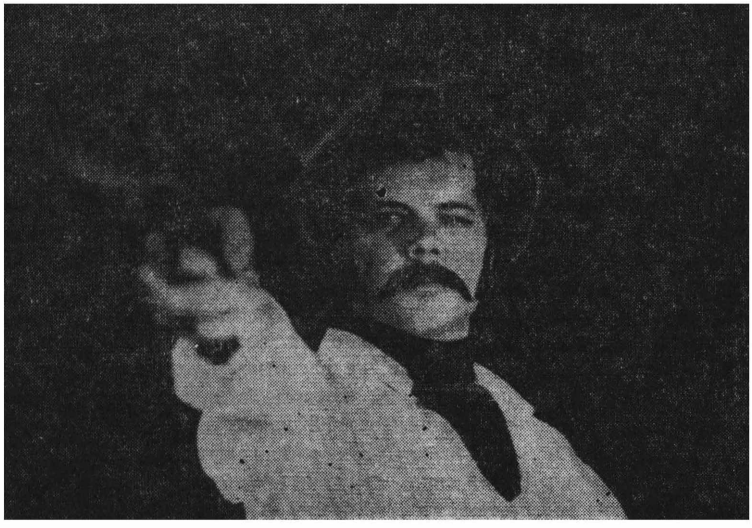
Замечательная, целостная идейно-художественная программа! Она поистине поднимает дух, пробуждает гордость за то, что ты трудишься на столь почетном поприще, что тебе посчастливилось быть прикосновенным к такому важному, ответственному и серьезному делу — силою искусства формировать новую генерацию народа.

И вот еще что понимаешь с какой-то особой ясностью: все эти исторические задачи, поставленные партией, кинематограф для детей и подростков не выполнит, если не сумеет привести на экран истинного героя нашего времени. Ибо давно и хорошо известно: искусство кино влияет на умы и сердца прежде всего через яркие, мощные человеческие образы. Именно они, герои экрана, пробуждают в аудитории любовь и ненависть, радость и негодование, учат мужеству и чуткости, сеют разумное, доброе, вечное. А создает, лепит человеческие фигуры в фильме актер.

С каким же трепетом нашему брату должно исполнять свое повседневное, профессиональное дело... И никогда не забывать: на тебе скрещены миллионы людских взоров, симпатий и антипатий, надежд... Ведь ты в глазах многих и многих слит с твоим персонажем — какую же нравственную ношу взваливаешь ты на свои плечи!

Полагаю, что все это возводится в квадрат, если не в куб, когда речь идет о молодом актере и его молодом герое.

Так вот, разговор о молодом герое хотелось бы начать с того, что наиболее близко мне лично, — с тех ролей, которые сыграны мною в кино. Прежде всего, я соглашаюсь, как правило, участвовать в съемках только в том случае, если герой отвечает требованиям времени и тем качествам, которые должны быть присущи, на мой взгляд, человеку во все времена, — обладает чувством человеческого достоинства, пониманием своего человеческого призвания.



Денис Давыдов («Эскадрон гусар летучих»)

А. Ростоцкий

Мои герои очень разные, но есть в них нечто общее, их объединяет то, что это люди со своей жизненной позицией, и не просто созерцательной — они ее активно отстаивают, потому что все они по-своему очень сильные люди.

Из подобной жизненной позиции уже прорастает, складывается конкретная судьба. Эта внутренняя сила, сила характера, сила мировоззрения и есть то общее, что мне хотелось бы видеть, что я ищу в любой моей роли, роли молодого героя на экране. Вот почему мне так близки и дороги слова постановления ЦК КПСС о детском кино: «В реализации выдвинутой XXVI съездом КПСС задачи — формировать поколение людей политически активных, знающих дело, любящих труд и умеющих работать, всегда готовых к защите своей Родины, — существенная роль принадлежит кино и телевидению, которые оказывают глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан».

Одна из первый моих ролей в кино — молодой ефрейтор Кочетыгов в фильме С. Ф. Бондарчука «Они сражались за Родину». Эта роль — эпизодическая по месту, занимаемому в сюжете. Но ведь о каждом персонаже этого фильма можно говорить как о ярко индивидуальном, народном характере. Разные герои складываются в емкое понятие «народ» — мужественный, беззаветный, непобедимый. Молодой солдат Кочетыгов совершает подвиг и гибнет в бою. Умирает, не успев, собственно, начать жить, оставляя в других солдатах, сражавшихся рядом, надсадное чувство безвинной вины за его смерть, смерть совсем еще юного человека.

Уже сами мысли и чувства, которые неизбежно возникают перед актером, когда прикасаешься к героической теме, когда посвя-

щаешь ей какую-то часть своей жизни (а каждый фильм — это существенный этап в жизни актера), выводят из ряда обыденного, возвышают, облагораживают душу, заставляют задаваться вопросами: а как ты сам? смог бы, как твои герои? выдержал бы, не струсил? Остро возникает знакомое всем актерам чувство соприкосновения, единения с высоким душевным строем героя — и это счастье. Кроме того, это проверка для актера — серьезнейшая. Здесь нельзя сфальшивить, солгать, нельзя спрятаться за формальное мастерство, надо играть самозабвенно. Такие роли мне важны и интересны и в профессиональном отношении. Ведь они ставят перед актером по-настоящему глубокую, серьезную задачу. Воплощение сильного героического характера, раскрытие его средствами актерского мастерства требует от исполнителя неустанной работы, человеческой и гражданской высоты. Именно такие герои и процесс работы над ними плодотворны для актера, особенно если это актер молодой. Они способствуют его человеческому и профессиональному становлению.

Так уж получилось, что мои любимые герои — это герои далекого или недавнего прошлого. Но это живые герои. И история здесь — живая. Я имею в виду Дениса Давыдова в картине «Эскадрон гусар летучих» и Аркадия Гайдара в картине «Конец императора тайги». Ситуации, в которые герои поставлены, остродраматичны, неординарны, но ясны и определенны в своей экстремальности. Все силы героев направлены к одной цели, высокой и священной: защите Отечества от врагов.

Денис Давыдов — фигура героическая, легендарная даже. Образ его и был решен в фильме «Эскадрон гусар летучих» именно в таком плане. Денису Давыводу присущи сила, смелость, ловкость, умение воевать, мужество и артистизм натуры, благодаря которым этот человек не теряется в самых трудных ситуациях. Аркадий Гайдар — имя тоже поистине хрестоматийное, человек беззаветной храбрости, высокой нравственности и огромного человеческого обаяния. Такие фильмы и такие герои оказывают огромное влияние на формирование молодого поколения. Они формируют моральные устои, нравственность, гражданственность. История, война — это память всей страны, передающаяся от отца к сыну.

Я знаю и помню сам, какое огромное влияние на меня лично оказывали фильмы, книги, рассказы близких о войне и людях на войне. Поэтому, мне думается, так естествен долг каждого из нас нести эту эстафету — продолжая жизнь памяти о тех, кто защищал свое Отечество.

Об этом со всею определенностью говорится в постановлении ЦК КПСС: «Искусство кино, обращаясь к героическим страницам революции, великой битвы с фашизмом, разоблачая происки врагов мира и социализма, призвано прививать юному гражданину качества борца за коммунистические идеалы, патриота и интернационалиста, стойкого и мужественного защитника Родины».

С современными героями и проще и сложнее. Говорить о молодом герое-современнике невозможно, не раскрывая тех диалектических противоречий, которые в нем заложены. Вот мой герой Сергей Ковалев в фильме «Серебряные озера». В его биографии нет ни войны 1812 года, ни войны гражданской, ни Великой Отечественной. У него, можно сказать, вообще биографии еще нет. Он ищет себя, свое место в жизни, у него нет пока даже профессии, он не может ее найти, выбрать.

Но мой герой Сергей Ковалев по натуре тоже человек сильный, он способен в определенный момент переломить свою жизнь, чтобы начать строить ее по-новому, с большей личностной осознанностью. Ведь что ни говори, а бросить институт, в котором ты считаешься перспективным студентом, расстаться с девочкой, которая могла бы составить тебе прекрасную партию, — для этого тоже необходимы мужество и внутренняя сила.

С Сергеем Ковалевым вообще отношения складывались у меня крайне сложно — ведь он совершает и неблаговидные поступки, которые приводят к настоящей драме. Долго роль не выстраивалась, так я привык к героям цельным, привлекательным, что к середине кар-

тины собирался даже отказаться от дальнейшей работы. Мои прежние герои храбро бились на саблях, гибли под вражескими танками, а здесь масштабы поступка определяются отказом пить с ребятами портвейн или разрывом с нелюбимой девушкой, или решением уйти из неудачно выбранного института. Впрочем, повторяю, силу характера надо иметь и для таких поступков, нужно найти в душе мужество понять себя и признать ошибки, увидеть шаткость и двусмысленность своего положения. Быть может, в силу своего врожденного упрямства или честолюбия Сергей не «откроется» перед окружающими, но самому себе он скажет все. Каждый его поступок приносит с собой боль — и ему самому, и окружающим. И каждый поступок — подтверждение слабости или силы избранной жизненной позиции. Так выстроилась картина о необходимости прислушиваться не только к своему внутреннему голосу, но и к окружающему тебя миру, фильм не только о психологически сложном внутреннем движении героя, а и его социальном развитии.

Я думаю, что эта моя актерская работа, даже при ее творческих, профессиональных недостатках — работа серьезная, в которой отражены «...проблемы нравственного и социального становления будущего гражданина, осознание им своего долга и ответственности перед обществом и коллективом», как говорится в постановлении нашей партии.

Роль в фильме «Василий и Василиса» стоит несколько особняком: обыкновенный деревенский парень. Мне хотелось, чтобы он оставался на земле вовсе не оттого, что ему некуда деваться. Петру просто нравится его работа! Трудность воплощения характера состояла в том, что драматургического материала для этого было очень мало. Тогда я сам «достроил» образ человека, неразрывно и естественно связанного с землей, с крестьянским трудом, однако, быть может, еще не до конца осознавшего это, в отличие от родителей — людей, выросших на земле. Он еще молод. Он иногда не понимает отца и мать, они намного мудрее его. Но он — побег родового дерева.

Сейчас я закончил работу в картине «Правда лейтенанта Климова», довольно часто встречался с морскими офицерами — в Севастополе, в Мурманске, в Североморске, и мне вспоминается слышанная там история про одного офицера, который выстроил однажды перед своими матросами арестованных на гауптвахте и сказал: «Посмотрите-ка на них внимательно. А ведь это все потенциальные Герои Советского Союза!»

Мне кажется, это необыкновенно существенно: всегда стараться если не раскрыть, то приоткрыть внутреннюю потенцию персонажа. Ту самую, которая поэтически спрессована в известной песне Булата Окуджавы про дворового «короля» Леньку Королева.

Я стараюсь помнить об этом, играя своего молодого современника. Ведь дело не просто в том, как ведет себя герой в конкретной ситуации, но и в том, р а д и ч е г о он это делает. Мотивом внешне схожих поступков может послужить и озорство, шалость, желание привлечь к себе внимание любой ценой, но и необходимость помочь другу, спасти жизнь любимой. Именно такая глубинная целевая установка героя решает наше суждение о нем. Потому-то, играя современного молодого человека, стараюсь, чтобы зритель разглядел в нем скрытую способность стать, если понадобится, героем военным.

По опыту работы в кинематографе и по моим актерским интересам, увы, мне близки поиски позитивного начала в характерах современников на экране. И мне кажется, что нашему кинематографу сегодня не хватает столь же крупного и значительного молодого героя, какими были известные экранные властители дум прошлых лет — Максим и Чапаев, профессор Полежаев и Павка Корчагин, молодогвардейцы и коммунист Василий Губанов.

«Образцово-показательные» и «образцово-ершистые» герои заполняют наши экраны. Но есть же вокруг нас действительно яркие, талантливые ребята! Есть крупные личности — наши сверстники, которые обрели свое место в жизни, определили свою жизненную позицию. Мне и моим коллегам-актерам до боли хочется попробовать силы в создании настоящих емких характеров молодых людей конца XX века. На-

ших современников, в которых ощущались бы нравственная высота и глубина, сложность чувств.

Может быть, указанные выше проблемы и недостатки связаны с тем, что молодому творческому человеку, несмотря на огромное внимание к молодежи в целом, подчас недостаточно доверяют? Режиссер, снявший свою первую картину в сорок пять лет, считается у нас молодым режиссером!.. А Пушкина уже в тридцать семь лет не стало! Молодость сделалась понятием «безразмерным». Такая ситуация рождает у двадцатилетних безответственный инфантилизм и неумение отвечать за свои поступки! Поверхностность, схематизм в разработке молодежной проблематики в свою очередь способствуют развитию инфантилизма у зрителей. В то время как чувство высокой ответственности, ранняя зрелость и сознательность должны быть решающим свойством молодого человека нашей эпохи, эпохи построения нового общества. Идейно-художественная несостоятельность образов, мелкотемье и оглядки при подступах к темам серьезным, псевдотрудности и псевдоконфликты на экране у одной части молодежи вызывают резкое неприятие, а у другой, повторю, воспитывают неверное отношение к жизни. Боюсь, что рано или поздно упрощенность в кино может обернуться для нового поколения нелегкой встречей с реальной сложностью реальной действительности.

Многим молодым людям сегодня гораздо легче, а в чем-то и труднее, чем молодежи 20-х и 40-х годов, которая непосредственно испытала великий оптимизм Октября, великую благородную ненависть к страшному и сильному нацистскому врагу. А современный молодой человек живет в стабильных, комфортабельных условиях, зачастую без забот, ибо его обеспечивают родители, что дает ему свободу выбора. Перед ним — великое множество путей, и оказывается, что отыскивать свой в этих условиях подчас нет ни привычки, ни надобности. А ведь жизнь меняется буквально у нас на глазах. И ее полновластным хозяином, творцом может стать только человек, находящийся в непрерывном развитии, живущий в ритме времени. Вот это непрерывное внутреннее движение, внутренняя динамика должны определять молодого героя нашего экрана. Вместе с такими героями могу расти и я — как актер и человек.

В конечном счете мне хотелось бы, чтобы современный экранный герой оставлял в душе зрителя светлое ощущение. Искусство воспринимается не столько умом, сколько сердцем, и от того, понравился ли зрителю, стал ли ему внутренне близок тот или иной персонаж, во многом зависит, на кого он хочет быть похожим, в какую сторону внутренне потянется.

Вот на какие размышления натолкнуло меня лично постановление Центрального Комитета партии «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков». Оно принесло нам, работающим в кино для юношества, огромную радость, подчеркнув еще раз, сколь почетно наше дело. Почетно и ответственно. Суть этой ответственности выражена в сжатых, афористических словах партийного документа, которые должны стать нашим постоянным кредо:

«Каждый художник, посвятивший свой талант детям, призван творить с мыслью о том, что сегодняшняя юная смена — завтрашний день страны».

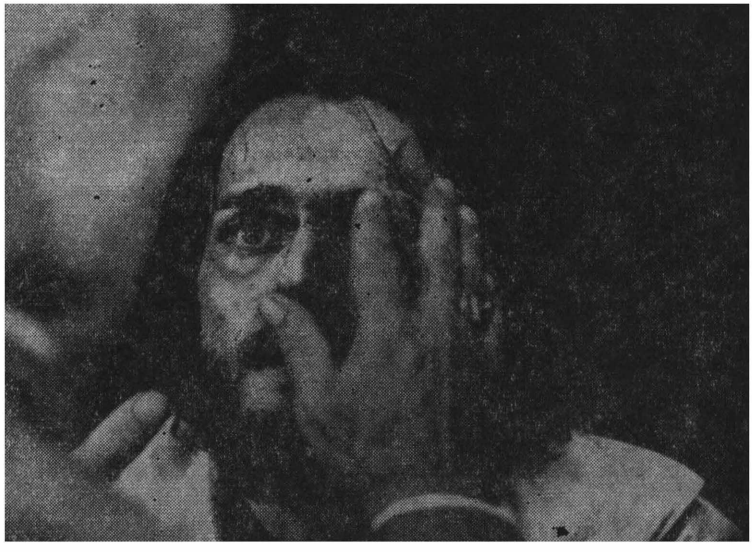
Андрей Харитонов

Счастье преодоления

Признаюсь откровенно — постановление Центрального Комитета КПСС, посвященное кино для детей и подростков, взбудоражило меня, закрутило водоворотом мыслей и чувств. И если бы можно было в этом «параллелограмме

сил» вывести равнодействующую, то это была бы тревога. Да, именно тревога: так ли я живу? Правильно ли строю свои планы на будущее? С того ли я начал в своей актерской судьбе? Кому не ясно, что в работе всего нашего искусства кинематографа, в частности детского и юношеского экрана, основной акцент ставится на современности — на создании яркого современного героя, на отражении современного бытия и быта, на исследовании жгучих проблем современности. А у меня жизнь сложилась так, что мои роли — это роли героев прошедших времен, литературные персонажи, впрямую вроде бы не связанные с сегодняшним днем..

Л. Харитонов



Артур Риварес («Овод»)

Скажу сразу: я обрел большую поддержку и ободрение в новом постановлении ЦК партии, в его широком и мудром подходе к кино для юношества, в определении его целей и задач. В этом документе сказано и о том, что особенно волнует меня как актера и человека: способствовать познанию юным поколением истории, овладению ценностями отечественной и мировой культуры.

Мне исполнилось 20 лет в первый съемочный день фильма «Овод», когда началась двухлетняя работа режиссера Николая Павловича Мащенко над экранизацией знаменитого романа Войнич. Счастливейший случай актерской жизни был выявлен, что называется, в классически чистом виде: студенту-второкурснику театрального института, конечно, еще не актеру, а лишь «типажу», относительно совпадавшему с ролью, опытный режиссер доверил не просто экранное воплощение интересного героя, а образ-легенду, на котором больше века воспитываются поколения молодых. Чудесная встреча с опытным, внимательным режиссером, который взял на себя кропотливый труд не только по руководству лепкой экранного образа, но и по выращиванию будущего актера. Такое, понимаю, не часто случается. Разве что с Владимиром Конкиным, который начал свой путь почти так же и с тем же режиссером — Николаем Павловичем Мащенко.

Образ-легенда — вот, пожалуй, в чем была заключена главная трудность моей первой экранной работы. Понять и показать обыкновенного, реального человека, узнаваемого по всем своим человеческим чертам и чувствам, и вместе с тем создать образ-легенду — в этом была основная эмоционально-этическая задача

того образа Овода, над которым я работал Немалую сложность представляло соприкосновение того героического Овода, чей образ с годами переплавился в символ революционного духа, и обычного молодого человека, родившегося и выросшего во второй половине XX века, почти полтора века спустя после эпохи Артура Ривареса.

Конечно, в радостях, болях, страданиях героя художественного произведения — если, конечно, это подлинное искусство! — каждый из нас может узнать, ощутить частицу себя, может пережить в победах и поражениях героя мгновения собственных потерь или взлетов. И тут не самое главное, в каком времени — сегодня или столетие назад — жил герой, лишь бы удалось коснуться души этого человека, лишь бы понять его как своего современника, сотоварища по основной жизненной устремленности.

Не знаю, способен ли я сам, каким вижу себя сегодня, на то, что оказалось под силу Артуру Риваресу, но если бы и был способен, то это проявилось бы именно в такой вот борьбе с собственными несовершенствами и ошибками, в таком вот мучительном и неодолимом стремлении нащупать путь истины... К тому же я знаю реальных людей, действительно совершивших подобное восхождение к истине, и ни на минуту не сомневаюсь, что такие люди знакомы едва ли не каждому из нас. И не просто знакомы — по-человечески понятны, близки, дороги.

Сегодня разговор о положительном герое, о том достойном живом примере, на котором могли бы учиться, воспитывать себя юные граждане страны, стал особенно актуальным. Недаром в новом постановлении ЦК КПСС говорится, что лучшие фильмы помогают юным зрителям «познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности».

А наш Овод — безусловно, герой положительный, более того — «герой на все времена»: его принимает как своего какое уже по счету поколение! Но я не случайно выделил слово «живой» — именно это свойство вымышленного литературного персонажа, пусть имеющего реальных прототипов, и обеспечило ему духовно-нравственное долголетие, если не бессмертие.

Да, Овод — положительный, но не сконструированный положительный герой. Это реальный человек, стойкая позитивность которого складывается, формируется постепенно, мучительно и в постоянном преодолении серьезных внешних и внутренних преград. Он реален и потому, что связан с конкретной средой, воспитан определенным образом жизни. Я ни на минуту не забывал, что Риварес — сын падре Монтанелли. И то, что обстоятельства политической борьбы трагически отбросили их далеко друг от друга, я связывал еще и с тем, что в них одинаково живет нерушимо твердое понимание долга. Как раз исследование нравственной проблематики, образующей мир личности, внимание к процессу преодоления человеком величайших испытаний на стойкость, посланных ему историей, и заинтересовало, насколько я могу судить по внушительному количеству полученных зрительских откликов, аудиторию нашего «Овода».

Как часто такой диалектичности характера и поведения недостает художественным образам в нашем современном кино... А ведь без этого искусству трудно рассчитывать на активное формирование у зрителя высоких гражданских свойств, тех, о которых так ярко, так серьезно и глубоко говорится в постановлении ЦК нашей партии.

У меня очень скромный профессиональный опыт и не слишком богатый житейский, но, как всякий человек, я читаю книги, смотрю спектакли и фильмы, общаюсь с людьми, вглядываюсь в окружающий мир и размышляю над узнанным и увиденным. Даже в моей сравнительно благополучной жизни проблемные ситуации, моменты экзаменующего преодоления трудных ситуаций встречались чаще, чем ситуации, диктовавшие однозначные решения. Так происходит, наверное, с большинством моих сверстников и, уж конечно, с большей частью зрелых людей: больше опыта — больше возможностей, больше условий для выбора разных решений. С высоты понимания именно

свойств личности нашего современника я и пытался исследовать личность Артура Ривареса.

В возрасте между мной и моим героем есть заметная разница. Но это — только видимость разницы, потому что ему было 30 лет в 1840 году, а мне 20 — в 1979-м, то есть между нами пролегли не десять лет, а долгие десятилетия, коренным образом преобразовавшие всю систему и практику взаимоотношений людей в обществе.

Сегодня мне, двадцатилетнему, труднее было играть безоблачную, незамутненную сомнениями юность Артура, чем его зрелые годы, полные сложностей и неразрешимых проблем. Даже та степень восторженности, которая была присуща тридцатилетнему Оводу и была в нем так прекрасна, требовала от меня для убедительного эмоционального наполнения роли серьезных усилий, тогда как тема душевных исканий давалась мне легко, сразу же получала во мне отклик.

Вот всего лишь два момента из моей короткой человеческой и актерской биографии, которым сопутствовало множество внутренних противоречий. Я довольно последовательно и серьезно готовился к профессиональным занятиям живописью, в крайнем случае — архитектурой, а оказался в театральном институте, где сразу же столкнулся с практически незнакомым мне искусством кино. Сразу же должен был попытаться найти верный путь, который не оставлял бы сомнений для окружающих и для меня самого в моем праве заниматься этим, а не каким-то другим искусством. Это ли не проблема?

Я уже говорил, что Николай Павлович Мащенко оказал мне огромное доверие, но, поручив мне, студенту, роль Овода, он открыл передо мной еще и возможность работать с замечательными партнерами — с настоящими учителями в творчестве. Между тем, я думаю, Сергей Федорович Бондарчук вполне мог выразить сомнение в моих исполнительских возможностях, в моем профессиональном праве на роль Овода. Разве не мог он отказаться играть с таким неопытным партнером? Мог, конечно. И пока я не убедился, что он не захотел воспользоваться этим своим правом, какие только бури не бушевали в моей душе...

Конечно, все эти сомнения — ничто по сравнению с тем, что выпало на долю Артура. Но даже и эти малые бури утвердили меня в убеждении, что только движение через преодоление составляет ядро всякого человеческого поведения и что всегда интересно играть не самый взлет, а подготовку к нему. Путь к победе — это и есть самое главное, что хочется играть на экране, как, наверное, и на сцене.

К сожалению, после «Овода» мне пришлось отказаться от нескольких ролей моих сегодняшних сверстников. Я не мог принять их судьбы близко к сердцу и потому не решился взяться за работу. Пугала опасность остаться в пределах давно известных иллюстраций к школьным прописям на тему «Что такое хорошо и что такое плохо».

Поэтому с особой радостью прочел я в постановлении Центрального Комитета нашей партии точные определения задач кинематографа, адресующегося к юному зрителю. Пробуждать пытливость и фантазию, убеждать, помогать воспитывать, полнее раскрывать... Все эти формулы вдохновляют нас на творчество, на поиск. Все это выражение доверия, обязывающее тех, кто призван утверждать идеалы нового общества, воспитывать стойких и мужественных граждан великой Родины средствами искусства, к поиску, самокритике, к углубленному изучению жизни, к выработке своей личной активной гражданской позиции.

В кино актер, к сожалению, слишком часто бывает лишен сценарного материала, который давал бы ему импульс для напряженной внутренней работы, и потому так расплывчаты, приблизительны и в конечном счете стереотипны наши ответы на вопрос насчет будущих взаимоотношений с современной темой: да, я хочу, очень хочу сыграть современника, но кого именно?

Для меня, например, остросовременен молодой герой Олега Табакова в старом фильме по сценарию В. Розова «Шумный день». Я хорошо знаю пьесу «В поисках радости», смотрел ее, как и сделанный на ее основе фильм, мно-

гократно и считаю отраженную там жизненную ситуацию чрезвычайно актуальной еще и сегодня. На мой взгляд, «Шумный день» сегодня можно и нужно ставить и играть снова, возможно, не только на сцене, но и на экране. Причем с тем же накаленным эмоционально-нравственным сопротивлением многоликому мещанству, унизительному вещизму, растлевающей бездуховности, против которых восстал более двадцати лет тому назад молодой герой Олега Табакова. Но будет ли когда-нибудь в моем творческом активе подобный экранный образ?

Сейчас же я хотел бы упомянуть новую свою роль — опять в исторической ленте, в «Ярославе Мудром», которая создана Студией имени Довженко и «Мосфильмом» к 1500-летию Киева. Мой герой — художник, навлекающий на себя гонения духовенства и гнев княжеского окружения. Одним только Ярославом он был понят как личность творческая и цельная. Кто же он, мой новый герой? Юноша, в душе — язычник, он продолжает лепить своих языческих богов в то время, когда христианство уже завоевало мир. Меня волнует в судьбе моего нового героя трагическая невозможность отрешиться от своих созданий — части его самого, невозможность запросто переступить через свое прошлое, в одночасье перестроиться по отношению к тому, с чем он рос и прожил большую часть жизни. Когда же он приходит к настоящей внутренней перестройке, к искреннему принятию новых исторических путей Руси, это означает, что в нем завершилась сложная душевная борьба и он достиг победы в упорных попытках найти свое место в обновляющемся мире.

Меня глубоко взволновал и образ Грея из новой экранизации «Алых парусов» Александра Грина, которую ставит в качестве эксперимента режиссер Борис Павлович Степанцев. Его фильм — это опыт современного прочтения вечной «проблемы алых парусов». Если Грин словно говорит нам: мечтай — и обретешь! — то в фильме, мне кажется, этот призыв получает более сложное звучание: всякая мечта одиночки бесплодна вне содружества, единомыслия многих людей.

Говоря о Грине, я сознательно избегаю слова «романтический», ибо думаю, что романтическое в современном искусстве не отделено жестко от реалистического, что романтическое — часть реализма. Для меня это важно еще и потому, что я вовсе не хочу оставаться и далее в границах все новых вариаций уже сыгранного мною романтизированного идеального героя.

Вернусь в этой связи к Оводу. Человек от природы мягкий, порою беспомощный, он нашел в себе силы подняться над бытом, чтобы, воспламенившись, сгореть во имя великой цели и стать той искрой, которая, возможно, разожжет нарастающий пожар революционно-освободительной борьбы. За эту благородную идею на всем протяжении экранного действия мы и боролись — режиссер, все актеры, художник, композитор.

Наверное, это естественно, что, «примериваясь» к новым ролям, я постоянно оглядываюсь на Овода. Знаю, со временем мера моей требовательности к себе будет возрастать, и мне придется предъявить гораздо более суровый счет моему экранному дебюту, чем тот, на который я способен уже сейчас. Но и сейчас, я знаю это четко, Овод стал для меня удачей прежде всего потому, что мне посчастливилось зажечься от огня высокой идеи, наполняющей Артура Ривареса. Вот почему, когда меня теперь приглашают на новые роли, я прежде всего думаю о том, насколько моя актерская, человеческая индивидуальность может быть близка и принципиально важна для режиссера и его будущей ленты. Без такой близости удачи быть не может, в этом я твердо уверен. Но я думаю и о том, насколько эта роль поможет мне выявить формирующиеся во мне представления о нравственном идеале человека наших дней. И это — главное.

Все это тем более важно, что я, видимо, уже вошел в полосу испытаний, когда пора вырабатывать программу, к а к и м актером мне надо стать. Наверное, это одна из самых сложных проблем для человека с профессией «актер», и не случайно даже самые выдающиеся мастера решают ее всю жизнь. Об этом каждый из нас, молодых актеров, должен

помнить постоянно. Ведь в таком понимании своей актерской судьбы заключено для нас, молодых, одно из важнейших звеньев преемственности актерских поколений в советском кино. Той самой преемственности, которая, как становой хребет, накрепко соединяет прошлое, настоящее и будущее нашего искусства.

После дебюта в «Оводе» я снимаюсь практически непрерывно, но все, что я играл после Артура Ривареса, было скорее пробами, так сказать, актерскими заявками, чем воплощенными характерами. Воплотить цельные и сложные характеры мне еще трудно, вот почему я так жадно ищу себя, ищу в каждой новой роли нечто мое, личное, одновременно индивидуальное и обобщающее.

И снова я не могу не возвратиться к проблеме молодого героя, своего современника. Как мне кажется, в кинематографе пока его коллективный портрет существенно обеднен. Действительное многообразие индивидуальностей, из которых складывается правдивый облик поколения, все еще находится за пределами экрана. На экране же часто появляются какие-то практически не подвластные течению времени типы «действующих лиц», как положительных, так и отрицательных, которые ведут свою родословную не из жизни, а из далекого прошлого нашего экрана. А ведь древняя формула диалектики гласит: «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними».

Черты современности в образах молодых героев обычно ищут то в издержках акселерации, то в наигранном пессимизме, то в примитивном прагматизме, то в резонерствующей инфантильности. Но так ли уж мы примитивны, инфантильны и одновременно прагматичны, как это может показаться по некоторым фильмам? Скажу по совести: я этого не думаю. Вот почему нам, молодым актерам, сверстникам своих героев, просто необходимо вступить в борьбу с укоренившимся на экране единообразием действующих лиц нашего возраста — с единообразием, которое искажает лик нашего поколения, то есть нас же самих.

Мне кажется, что многие из нас, молодых актеров, все еще отдают очень мало своего, личного создаваемым на экране образам. Пусть мы сами еще только формируемся, это не страшно, ведь как раз такой же процесс формирования наиболее жизненно важен и для наших ровесников в зрительном зале. Вот почему мне странно, что многие режиссеры, снимая фильмы о молодежи, не используют с достаточной серьезностью духовный опыт молодых актеров, словно мы не есть органическая часть той же генерации; а мы сами при этом не очень-то за свою индивидуальность боремся.

Люди, как известно, взрослеют по-разному и в разное время. Нет того единственного порога, с которого каждый может заявить: вот я и повзрослел, вот я и вступил в пору зрелости. Случается, что человек всю жизнь ощущает себя в черте детства, а бывает, что, не переступив еще пределы юности, он уже знает, что живет в полную силу, а не готовится к жизни. Лично мне ближе эти, вторые, потому что у них, на мой взгляд, больше возможностей для поступков и больше времени для опыта, то есть для того, чем можно будет поделиться с экрана с другими.

Наша профессия такова, что мы, актеры, просто обязаны взрослеть рано. Ведь на нас смотрят, от нас ждут совета и помощи, ибо нашими поступками и нашим опытом, спроецированными на образы наших героев, мы должны стремиться помогать жить другим людям.

Все это я говорю к тому, что сам уже успел ощутить: не только мы «делаем роли», но и роли делают нас. И не только профессионалами, а еще и людьми, гражданами.

Мы все понимаем: диплом об окончании актерского факультета еще не делает нас актерами, как бы хорошо, по институтским понятиям, тот или иной из нас ни успевал в области профилирующих дисциплин. Это — даже еще не входной билет в сферу творчества, а просто свидетельство о том, что ты прослушал курс соответствующих лекций. Принадлежность к творческой профессии, судя по всему, приходит к нам только как результат жизненных испытаний на право и способность быть

и оставаться в черте, а не за гранью искусства.

После выхода фильма «Овод» я хорошо понял, какими активными могут быть социально-духовные токи воздействия кинематографического героя на зрителей. Читая и благосклонные, и архитребовательные, и острополемические их высказывания, я убедился в том, как важно помнить, что роль — это твоя позиция, профессиональная и гражданская. И потому так важно, чтобы создаваемый тобою образ являлся не только свидетельством твоего профессионального мастерства, но и отражением твоих гражданских, духовных, нравственных стремлений и верований.

К утверждению этой истины направлен весь идейный пафос постановления Центрального Комитета КПСС о юношеском кино. В первых же его строках содержится призыв ко всем кинематографистам и впредь, опираясь на богатые традиции социалистического искусства, воспитывать у детей и подростков благородные человеческие качества.

Да, именно такова традиция, верностью которой сильна наша художественная культура, наша литература, театр, кино. И долг нашего поколения актеров — с бережностью принять эту нетленную и бесценную традицию из рук старших поколений, чтобы понести ее дальше...

Елена Драпеко

Говорить надо о главном

Если во всем комплексе первостепенных проблем, с которыми связано движение нашего искусства, выделить главную среди главных, уверена, что это будет проблема героя. Еще точнее — героя-современника. Недаром Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, выступая с Отчетным докладом на XXVI съезде КПСС, уделил этому вопросу столь важное место в разделе, посвященном литературе и искусству. «Бесспорны,— сказал он,— успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем... В каждом из них читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера».

Такая высокая партийная оценка труда советских художников, с одной стороны, вызывает чувство гордости, с другой — понимаешь, что это большой аванс в счет будущего. Как же самоотверженно, с какой отдачей нам надо работать!

Об этом снова напомнил замечательный партийный документ, целиком посвященный кино, адресованному детям и подросткам. Он направляет течение мыслей каждого советского кинохудожника по главному руслу, руслу увеличения интеллектуальной и эмоциональной, идейной и художественной эффективности нашего искусства.

Но разговор о герое-современнике необыкновенно важен для кинематографиста еще по одной причине. Это ведь прекрасная возможность осмыслить свою работу, свое место в искусстве, соотнести то, что делаешь ты и что делают твои товарищи, с живой реальностью, с самой жизнью. Постоянная занятость, «текучка» не дают «остановиться, оглянуться», а между тем необходимость разобраться и в самой себе, и в том, что принято называть современным кинопроцессом, очевидна. Вот почему я так благодарна редакции «Искусства кино» за приглашение принять участие в разговоре о молодом герое. В разговоре, тон и направление которому, естественно, дает сегодня постановление Центрального Комитета КПСС «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков». И очень важно, что в числе первых слово предоставлено журналом актеру, то есть именно тому, ко-

му самой природой нашего искусства доверено быть главной инстанцией в создании фильмов страстных, умных, эмоционально насыщенных. Фильм создают множество людей, но без актера — нет героя.

Актер — равноправный автор роли. С этим, кажется, никто не спорит сегодня. Особенность нашей профессии, однако, в том, что не мы выбираем — нас выбирают. Конечно, мы вправе отказаться от того, что кажется нам чужим, неорганичным. Но, положа руку на сердце, какой молодой актер рискнет в самом начале своего пути отказаться от работы, да и как разобраться, что твое, а что — чужое? Пока молод и полон сил, нерастраченной энергии, хочется попробовать себя в разных жанрах, в разных амплуа, на разном материале, и кажется — можешь все. Но проходит время, и начинаешь понимать, что из десятка сыгранных ролей ты можешь записать в свой актив одну-две,— и растет в тебе какое-то глухое раздражение, и копится горечь, и, что, может быть, самое страшное, начинаешь теряться, ибо не всегда понимаешь причину неудач.

Хочу сразу оговориться — такую, прямо скажем, невеселую картину я нарисовала не потому, что считаю подобную ситуацию типичной, и не потому, что сама испытала нечто подобное. А просто я хочу, чтобы наш разговор с самого начала носил характер не холодного академического диспута, как это бывает иногда в критике, когда речь заходит о герое и его воплощении в искусстве, а был бы в духе обращения партии к кинематографистам: живым, заинтересованным коллективным соразмышлением о жизни, искусстве и о себе. И чтобы все мы, его участники, помнили, что в кинематографе судьба героя и судьба актера вплетены нерасторжимо в общее дело, в общую заботу. Значит, если мы хотим, чтобы на экране заявил о себе в полный голос настоящий герой наших дней, способный увлечь зрителя, способный помочь молодежи верно и ясно определить свой жизненный путь, мы рассчитываем на актера, достойного этого героя воплотить: профессионально подготовленного, гражданski зрелого. История нашего кино богата именами таких актеров: Борис Бабочкин, Тамара Макарова, Петр Алейников, Николай Крючков, Марина Ладынина, Борис Андреев, Павел Кадочников, Вера

Е. Драпеко

Лиза Бричкина («А зори здесь тихие...»)

Марецкая, Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Вячеслав Тихонов, Нонна Мордюкова, Инна Чурикова, Марина Неёлова... Перечисление это и далеко не полно, и достаточно произвольно. Но вот на что я обратила внимание. В наши дни, когда на экране появилось столько новых имен, трудно назвать молодого актера, который мог бы на равных с только что упомянутыми продолжить перечень.

Говоря это, не имею в виду падение уровня актерских дарований. Тогда что же?

Напомню, что те, кого я перечислила, в том числе актеры, начинавшие в 60-х годах, заявили о себе ярко и мощно едва ли не с первой роли.

Установившаяся традиция велит мне начать с упреков в адрес наших драматургов. Это они — так принято считать — не могут «найти» героя, написать настоящий, сложный, а главное — живой, полнокровный характер. Мелкотемье, схéматизм, незнание жизни и в результате художественное «малокровие», унылая назидательность — вот та трясина, из которой им никак не вырваться на магистральные пути нашего искусства. Затем мне, наверное, следовало бы «перекинуться» на режиссуру, прибавив к уже перечисленным грехам обвинения в слабой профессиональной подготовке, непонимании природы разных жанров, пренебрежении реакцией зрителя и... неумении работать с актерами. После этого можно с легким сердцем спросить: что же в этих условиях требовать от актера? Ему, с одной стороны, «нечего» играть, а с другой — он как бы жертва режиссерского насилия и произвола.

Я не хочу идти по этому пути, перекладывая вину за неудачи с наших плеч на другие. Когда представители одного творческого цеха пытаются обвинить других в том, за что они должны нести свою собственную цеховую, а порою и личную ответственность, разговор не выигрывает в продуктивности. Нет, я вовсе не хочу вывести из-под «огня» критики драматургов и режиссеров, а хочу призвать своих друзей и коллег — молодых актеров: давайте вместе подумаем, что мы можем сделать, чтобы найти в реальной жизни таких героев, которые были бы способны шагнуть с экрана обратно в жизнь, обогатив своим появлением и искусство, и жизнь. Как Чапаев, как «семеро смелых», как «депутат Балтики» Полежаев, как «член правительства» Соколова, как Губанов из «Коммуниста», как Соколов из «Судьбы человека», как герои «Любви земной» и «Судьбы», как Потапов из «Премии».

Известно, каждое время рождает своих героев. Значит, долг и обязанность, главное призвание искусства, в особенности такого массового и демократичного, как кинематограф,— чутко улавливать характер социальных и нравственных перемен, происходящих в действительности в душах людей, вовремя, а порою, быть может, и предвосхищая время, являть зрителю новый социальный тип, нового героя, выражающего обликом и мироощущением своим все самое ценное и перспективное из того, что рождается повседневностью нашего общества.

Так всегда было и всегда будет.

И только при этом условии, мне кажется, наше кино сумеет достойно выполнить социальную, этическую, эстетическую миссию, о которой так четко и ясно сказано в постановлении ЦК партии, посвященном детскому кино: воплотить проблемы нравственного и социального становления будущего гражданина, осознания им своего долга и ответственности перед обществом и коллективом.

Меня, однако, не оставляет ощущение, что искусство и подлинный герой нашего времени не всегда еще безошибочно находят друг друга. Пути их пересекаются реже, чем того требуют время и зритель.

Что нужно сделать, чтобы они пересекались все чаще? Прежде всего, видимо, необходим поиск, и поиск в правильном направлении.

Мне довелось побывать почти на всех больших комсомольских стройках — на БАМе, на КамАЗе, на Атоммаше... Десятки тысяч парней и девушек со всех концов страны, покинув обжитой дом, устоявшийся быт, съезжаются на эти стройки. Ни лютые морозы, ни отсутствие элементарных бытовых условий не

пугают их. Мы, кстати сказать, много и справедливо ругаем хозяйственников, руководителей этих строек за невнимание к условиям жизни молодых, но забываем, что кто-то все равно должен быть первым, кто-то должен приехать на — в буквальном смысле этого слова — пустое место. И значит, принять на себя тяготы исключительные, чрезвычайные. В этой связи мне хочется вспомнить встречу с ребятами на одном из перевалов БАМа. Их высадили туда на вертолете зимой и сказали: продержитесь до весны! — и они продержались. Я все допытывалась — трудно ли им было? А они единодушно, ни капли не рисуясь, отвечали: нормально. Что позвало их в дорогу, на этот перевал, где только еще предстояло утвердиться человеку? Жажда странствий, романтика? Может быть. Но прежде всего желание утвердить себя как личность. Желание построить свою жизнь своими руками. Их окрылял дух пионеров-первооткрывателей, так свойственный всем поколениям советской молодежи, отцам и дедам нынешних молодых так же, как и им самим. Но отчего же этим реальным, подлинным героям нашей жизни никак не выйти на экран, почему же им легче БАМ построить, чем занять по праву им принадлежащее место в наших фильмах? Отвечая на этот вопрос, мы, кинематографисты, должны бросить упрек прежде всего в свой собственный адрес. Мы «изучаем» жизнь не в первозданном, не в «живом виде», а по книгам, по нашим же фильмам, спектаклям, телевидению. Мы варимся в собственном соку. В чем «секрет» непреходящего успеха книг Шолохова? Творчества Шукшина? В том прежде всего, что они знают своих героев не понаслышке, они жили среди них, они сами — часть той жизни, какая кипит на страницах их творений. Им веришь, потому что за ними — правда.

Я хочу быть правильно понятой: я не призываю перевести киностудии из Москвы и Ленинграда на БАМ и в Нечерноземье, но я хочу, чтобы мои коллеги-актеры поглубже и поскорее усвоили простую истину: если, закончив школу и сразу поступив на актерский факультет театрального института, молодой актер потом придет в студийный павильон, где построена декорация современной стройки, то, будь он не просто талантлив, а гениален, ему героя жизни не понять, а следовательно, и не сыграть. У них (у актера и у героя) — походка и речь, а главное — психология, взгляд на жизнь не будут совпадать. Из сказанного мною отнюдь не следует, что «городских», к примеру, должны играть горожане, а «деревенских» — выходцы из села. Если следовать такой «простой», а вернее, примитивной логике, мы выхода не найдем, а только наломаем дров, впадем в непростительное упрощенчество. А выход есть. Он в том, чтобы не уставать учиться у жизни, пристально вглядываться в нее, больше ездить по стране, расширять круг общения, уметь видеть себя со стороны и, главное, быть честным перед собой и своей профессией, жить в искусстве с полной отдачей своих человеческих и профессиональных возможностей. Замечу в этой связи: очень хорошо в постановлении Центрального Комитета партии определен один из главных критериев достоверного отображения жизни современного юношества — «учитывать реальные интересы ребят». Но, значит, эти интересы мы должны знать досконально, как свои собственные. Однако очень трудно. Безусловно, это вполне доступно и выполнимо. И необходимо, добавлю.

В кино компромиссы неизбежны. Это все знают. То аппаратура подвела, то погода, то группа подобралась, что называется, «не вполне». А производство не ждет. Есть план, нужно выдавать положенный метраж. И никакие призывы и лозунги тут не помогут. Это наш кинематографический быт. Но можно и должно не идти на компромисс с собой. Свое — ведь это то, что ты, только ты можешь отдать сполна. Об этом особенно важно помнить сегодня, когда среднепрофессиональный уровень наших лент имеет тенденцию к снижению. Только в таком отношении к творчеству перед лицом этой тенденции (я вовсе не хочу сказать, что она определяет сейчас общий уровень киноискусства, но она есть, и не надо бояться это признать) — залог нового подъема дела, которому мы служим. Даже сту-

дия, выпускающая ежегодно десятки полнометражных художественных фильмов, не может, естественно, обеспечить все группы высококвалифицированными специалистами, в особенности так называемого среднего звена, которых никто нигде не готовит. Вот причина того, что халтура в ее первородном и грозном виде нередко начинает, как ржавчина, разъедать механизм кинопроизводства. И если мы, каждый на своем месте, своей честностью, профессиональной требовательностью, принципиальностью не поставим ей заслон, на нас ляжет серьезная ответственность перед нашим искусством. Положение таково, что требует от нас честности и еще раз честности. Приведу пример из собственной практики самого последнего времени. Сейчас я снялась в одной из центральных женских ролей в фильме режиссера Алексея Салтыкова по сценарию молодого автора Михаила Ворфоломеева. Съемки шли в окрестностях Новгорода — действие происходит в послевоенной деревне. Отношения с режиссером, с актерами на площадке хорошие. Атмосфера творческая — работать интересно и радостно. Но вот приносит мне художник по костюмам платье: голубое, из ацетатного шелка, на плечиках, с рукавчиками-буфами, с модным воротничком, проработанное, отутюженное, не платье — картинка. С картинки и срисовано: художник нашла это платье в модном журнале сорок пятого года. А героиня моя живет в глухой вологодской деревне, где в первые послевоенные годы и ситца-то не было в сельпо. Надо было это платье распороть, обмакнуть в хлорку, вытравить, выстирать, не гладить, прошить вручную, чтобы оно стало мало-мальски походить на настоящее, на то, которое могла бы носить моя героиня в то время. Но сколько на это ушло крови, нервов, только я знаю. А ведь костюм — это краска характера, это мое самочувствие на площадке. И пример этот не единичен, уверена, что многие из актеров смогут припомнить подобное.

Вот здесь мы должны сказать свое слово и не уступать ни на шаг.

Хотя, конечно, не всегда удается выйти из борьбы победителем.

Приведу другой пример, который уже впрямую касается самого существа нашей профессии. На Киевской студии снимался фильм «Пора летних гроз», где я играла доярку, которую за хорошую работу выдвинули в руководители — заведовать фермой. Выяснилось, однако, что руководить людьми сложнее, что это просто совсем другая профессия, к которой моя героиня оказалась не готовой. Дальше события в сценарии развивались следующим образом. Председатель колхоза, решает вернуть доярку к ее прежним, привычным обязанностям. Но она воспринимает этот его шаг как несправедливость и жалуется в райком на то, что в колхозе зажимают молодежь, не дают ей расти, и так далее. Райком решает ее поддержать, ибо на первый взгляд, кажется, что права героиня. Кульминация фильма — собрание, на котором секретарь райкома резко критикует председателя за ошибки в работе с молодыми кадрами, однако неожиданно моя героиня становится выше мелкой обиды и приходит к пониманию правоты своего «обидчика». В пересказе действие выглядит довольно схематично и скучновато, но я прошу поверить мне на слово: в фильме мог бы возникнуть настоящий характер — в движении, в развитии, да и проблема, в нем затронутая, могла бы перерасти и рамки данного колхоза, и нашей картины. А получился еще один средний, блеклый, псевдопроизводственный фильм. Почему? Да потому, думается мне, что режиссер сплошь и рядом приглашает актера, имея в виду использовать лишь необходимые ему в данном фильме внешние данные исполнителя. Расчет в таких случаях делается только на способность актера сыграть, что называется, по «верхней правде». Ну что же, это мы умеем, этому нас в институте учили. Но хочется большего. Хочется сыграть тип, характер. Хочется быть полноправным участником творческой группы, единомышленником, одним из создателей фильма.

Отдельный разговор — об актерском амплуа. Само по себе это понятие даже необходимо. Определенное амплуа способствует более глубокой работе актера в четко обозначенном

направлении, облегчает определение жанровой природы его дарования, помогает накоплению необходимых профессиональных навыков. ков.

Но все это хорошо, если амплуа не навязано тебе, если оно сложилось органично, как продолжение твоего собственного характера, воспитания, образа жизни, вкуса, пристрастий, а не просто как следствие твоих внешних данных и нежелания режиссуры хотя бы на шаг отойти в сторону от представления о тебе, сложившегося опять же лишь на основе заочных впечатлений или впечатлений внешних, чисто типажных.

Я — бытовая героиня, так, наверное, можно определить мое амплуа, если исключить Лизу Бричкину из фильма «А зори здесь тихие...». Играю сплошь роли «простых» женщин военных и первых послевоенных лет. Современниц, видимо, режиссеры представляют другими. Не могу с ними согласиться. Но ничего не могу и поделать. Жду. Надеюсь. А об амплуа заговорила не для того, чтобы пожаловаться.

Допустим, что мне действительно удаются такие роли — ничего я плохого в этом не вижу, героинь своих я люблю, в каждой сыгранной роли осталась часть моей души, моего сердца.

Но вот чего я понять не могу: почему никто не видит во мне современной социальной героини? Ведь она во мне живет, и это не плод моей фантазии. Да и общественная работа, которой я занимаюсь охотно и с удовольствием, разве не дает мне оснований считать, что я могла бы попробовать себя и в этом незнакомом мне пока что по экрану качестве? Но как вырваться за пределы круга, очерченного для меня другими?

На этот вопрос я не могу найти ответа. А ведь от этого зависит моя творческая судьба.

И, наконец, в разговоре о молодом герое и молодом актере нелишне хотя бы упомянуть о молодом зрителе. Все социологические исследования подтверждают: основной костяк наших постоянных и, несмотря ни на что, верных нам зрителей — молодежь в возрасте до тридцати лет. Чего ждут они от фильма, что привлекает их в наших картинах, чем они недовольны? Какое место занимает наше искусство в духовной жизни детей, подростков, молодых, которые так жадно тянутся к нам, помогает ли оно стать человеку — Человеком? Конечно же, зритель — разный. Одни ждут от кино развлечения, другие идут встретиться с любимым актером, третьи — «попереживать», четвертые ищут на экране ответы на вопросы, волнующие их в жизни (думаю, что таких большинство). Но, вне зависимости от первоначального посыла, если зритель в темноте зала встречается с чем-то ему близким, узнаваемым, волнующим его по-человечески, он испытывает к нам, создателям фильма, чувство признательности и, главное, чувство доверия. И это как раз то, ради чего мы работаем, ради чего, не жалея, тратим себя на съемочных площадках. Придя домой, иной из таких зрителей берет бумагу и ручку (чаще всего зритель пишет именно нам, актерам), и мы получаем удивительные, проникновенные, даже исповеднические послания. А иногда — сердитые. Но всегда такие нужные, такие нежные. Я лично всегда с тревогой и надеждой жду зрительских писем, внимательно их читаю — ведь в них оценка моего труда.

Не скрою, хотелось бы узнать мнение о своей работе и профессиональной критики. До обидного мало даже на страницах специальных изданий обзорных статей, теоретических материалов, рецензий, помогающих актеру разобраться в профессиональных вопросах, определиться в своих отношениях с искусством и зрителем.

Большая группа молодых актеров вообще остается за порогом внимания критики. А они нуждаются в ее внимании, даже если их работы и фильмы, в которых они участвуют, не поднимаются выше среднего уровня. Ведь таких фильмов за год набирается больше сотни, а ролей и того более.

Как же можно такой пласт кинематографа не замечать? Возникает ощущение, что критика страдает высокомерием, как будто ее материал — только высокое искусство.

А ведь зритель смотрит все. Такой избирательностью критика обедняет себя, лишает права соучастия в кинематографическом процессе.

Словом, разговор, который организовал на своих страницах журнал «Искусство кино», представляется мне и актуальным, и необходимым. И не только для молодых актеров, но для всех, кто работает в кино. Хочется верить, что размышления моих товарищей по искусству, откровенный, открытый обмен мнениями помогут нашему общему движению вперед. Помогут нам, кинематографистам, создавать, как призывает новый партийный документ, фильмы «глубокие по содержанию, эмоционально насыщенные, интересные и увлекательные по форме», которые будут воспитывать у зрителей, и прежде всего юных, идейную убежденность, готовить их к активному участию в строительстве нового общества.

Дмитрий Харатьян

Верность принципам

Я никогда особенно не углублялся в раздумья о том, как сложится моя судьба в кино, какие роли доведется сыграть в будущем. Но, прочитав постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», радостно подумал: вот ответ на многие вопросы, поджидающие сегодня не только меня лично, но и все то поколение актеров, к которому принадлежу и я.

Помню, один сценарист, которому я понравился в фильме «Розыгрыш», сказал мне:

— Хочу написать сценарий с главной ролью для тебя. Какого парня ты хотел бы сыграть? Напишу, как скажешь. Ну, как ты себе представляешь героя?

Он все спрашивал, а я медлил с ответом. Сначала думал — шутит: зачем это он станет «лепить» образ героя, имея в виду именно меня, а не какого-нибудь знаменитого артиста? На скольких общепризнанных мастеров специально пишутся у нас сценарии? На двух, трех...

А тут для меня, мальчишки, только что окончившего школу, сценарий писать будут, — несерьезно как-то...

И верно, сценарий написан не был. Что не помешало мне, так сказать, «на общих основаниях» проложить свою тропинку в кино.

Чему же я научился, идя по ней вот уже пятый год?

Среди актеров старших поколений немало таких, кто словно бы олицетворяет собственной личностью своих героев — сверстников, людей, принадлежащих к той же эпохе советской истории, что и они, актеры. Когда я думаю, о них, я, честно говоря, завидую им «белой» завистью. Удастся ли нам, молодым, наследовать на этом пути старшим, стать в умении передавать лицо нашего поколения с ними вровень?

Это я сейчас так думаю — «мы, молодые», а тогда, в период «Розыгрыша», я вообще еще не имел права считать себя актером. Потому и был в растерянности, когда услышал тот вопрос от сценариста, потом, правда, я догадался, что сценарист не столько ради меня спрашивал, сколько для самого себя: ему нужны были «показания» артиста моего поколения, сам он нашего поколения уже не знал.

А что я мог ответить тому сценаристу?

Если бы и попытался ответить, то дальше перечисления — честный, смелый, отзывчивый, умный — наверное, и не пошел. Все эти общие слова, как из главы школьного учебника литературы о положительном герое, посыпались бы из моих уст на голову уважаемого собеседника.

Но вот прошло время, сыграна уже не одна роль в кино, завершается мое актерское образование в институте, а я, как и прежде, переживаю странную растерянность перед тем простым, кажется, вопросом.

Хотя я должен вроде бы знать на не-

го ответ — кто в самом деле за меня решит, какого героя мне хотелось бы сыграть? И ведь я его безусловно чувствую, своего героя, только вот описать не могу.

Но, возможно, именно так и должно быть. Актер должен знать своего героя: он ведь не бездумный «представляльщик», у него есть и свое понимание жизни, и свои гражданские позиции, которые он хочет и обязан отстаивать на экране. И в то же время не ему описывать своего героя: если бы он это умел, он был бы писателем, сценаристом или критиком; а он — актер, его дело не рассказывать о герое, а играть героя.

Нет, я не ухожу от ответа на вопрос того сценариста, не прячусь за подобную отговорку: не мое, мол, это дело. Я не сторонник того взгляда на актера, по которому выходит, что это некий пустой сосуд, который можно наполнить любым содержанием. Актер — такой же сознательный художник и гражданин, как сценарист или режиссер. Но сознательность у него проявляется по-своему, по-особому, специфически. По-моему, она заключается в том, чтобы узнать своего героя, когда он, уже ставший ролью, потребует от тебя — именно от тебя! — живого, неповторимого воплощения в твоем облике, в твоем мировосприятии. Это во-первых. Второе, что отличает сознательного актера, — готовность к встрече с героем, который придет к тебе из сценария, предложенного случаем.

На втором курсе института я репетировал Гамлета — классический пример осуществления актерской мечты. Надо ли говорить, как я был горд и счастлив? Но ничего из этого, к сожалению, не вышло. Я оказался не готовым к встрече с принцем Датским. Не хватило ни актерского, профессионального, ни жизненного, личностного опыта.

Дефицит знания жизни, умения разбираться в ее сложных явлениях — здесь мне видятся многие слабости нашего поколения актеров Меня иногда пугает «рафинированность» некоторых моих сверстников: общение в узком кругу, разговоры преимущественно об искусстве, мысли и заботы, замкнутые в основном в сфере профессиональной... При этом я далек от мысли, что такое общение вредно: в нем подчас выясняются чрезвычайно важные для актера вещи, кристаллизуются многие понятия, рождаются плодотворные замыслы, завязыва-

Ленька («Плывут моржи»)

Д. Харатьян

ются перспективные рабочие связи. Но только всего этого недостаточно.

Как я теперь понимаю, мне в жизни сильно повезло. Между двумя попытками поступления в театральные вузы я попал в геофизическую экспедицию, которая работала в Кызыл-Кумах. Это была поисковая партия, которая проверяла недра на содержание полезных ископаемых. Не знаю, что именно обнаружили геологи: рабочий второго разряда не посвящается в результаты исследований. Но в этой пустыне я неожиданно нашел в самом себе и пустую породу, и крупицы драгоценных металлов, и неразработанные залежи минералов, которые в процессе обогащения могут стать весьма полезными. То не были дни для «самокопания»: на это не было времени, вкалывать приходилось на совесть, выматывались непередаваемо. Пустыня есть пустыня... Но внутренняя работа шла как бы сама собой, без специальных с моей стороны усилий. Потом я вернулся в Москву и на этот раз сразу же поступил в Щепкинское училище. Но поступил туда я уже другим человеком, или, может быть, даже — просто человеком. Остались позади детство, неясные желания, необоснованные надежды, непонятные впечатления. Я знал, чего хочу, что могу и зачем делаю так, а не иначе. Во всяком случае, теперь я ощутил это, и такое самочувствие я заработал в должности рабочего геофизической поисковой партии в пустыне Кызыл-Кум.

Скажут: подумаешь, несколько месяцев поработал, а расхвастался так, будто по крайней мере в космос слетал. Вовсе не о том речь...

У каждого, конечно, наступает время переоценки ценностей, становления самосознания, выработки принципов и взглядов — то, что, наверное, и называется становлением гражданственности. У меня это время совпало с предельным напряжением сил, с жизнью, ничем не похожей на обычную, с буднями кызылкумской экспедиции. Потому я и говорю, что мне сильно повезло.

Но опыт должен постоянно обновляться, а где взять очередную «пустыню»? Самый простой способ ответить на этот вопрос — составить перечень мероприятий «по изучению жизни». Экскурсии на промышленные предприятия и в колхозы, встречи с передовиками производства и т. д. Но я говорю не об «изучении жизни», а об участии в ней.

Ответа на так поставленный вопрос я не знаю. Точнее, не знаю положительного ответа, а знаю только отрицательный: нельзя отгораживаться от жизни, от тех проблем, которые решает наше поколение, ошибочно замыкаться в круге только профессиональных забот и т. п., и т. д.

Ведь главное для актера — я это уже сказал, — встреча с героем, а для этого нужны положительные, постоянные связи с жизнью.

Может быть, есть в кино и исключения (даже наверняка есть), но мне с ними встречаться не приходилось, да и по рассказам товарищей могу судить, что ставка сразу на результат — обычная для кино ситуация, в нее-то обычно и попадает актер. И если он загодя не готов к встрече с героем, ему из этого положения выбраться трудно, гораздо труднее, чем в театре.

В «Охоте на лис» я сыграл небольшую роль Кости Стрижака — это тот парень, прикрывая которого Белов, взявший всю вину на себя, оказался в колонии. Все мне, кажется, было понятно в этом трусливом хулигане, но преодолеть функциональность образа, придать ему объемность, человеческую самобытность я не сумел. Плохая роль в хорошем фильме — горький опыт, но тоже не бесполезный.

Но, может быть, такой — отрицательный — опыт скорее поможет выработке требований, которые ты потом проявишь к герою, к тому, кого тебе предстоит сыграть где-то в будущем?

Сейчас я уже могу, наверное, сформулировать, какие это требования. Они по-прежнему слишком общи, но теперь для меня самого важны крайне.

Герой должен нести в себе какой-то жизненный пласт, достаточно мне известный и понятный. Речь, конечно, идет не о том, что нельзя правдиво сыграть героя, жившего в другое время или в другой стране, — я говорю о чувствах, переживаемых героем, о мыслях, возникающих в нем, о поступках, которые он со-

вершает. Они обязательно должны быть мне понятны до тонкости, стать моими собственными

При этом, однако, в герое должно быть еще и что-то неизвестное мне до конца, требующее осмысления, проникновения в психологию, разгадки. Иначе нет очень важного элемента — внутреннего сюжета, темы, а есть только копирование самого себя или прежних ролей в иных обстоятельствах.

И наконец, герой должен быть живым человеком, действующим по принципам своей неповторимо сложившейся психологии, а не по логике общей схемы. Пусть роль будет небольшая (в наших студенческих спектаклях я с удовольствием играю сейчас эпизодические роли), пусть герой появится на экране ненадолго — он все равно должен иметь и свой жизненный характер, и свою «загадку», и свою правду. А иначе как же добиться того, чтобы фильмы, повествующие о молодом нашем современнике и адресованные ему, были «глубокими по содержанию, эмоционально насыщенными, интересными и увлекательными по форме», как сказано в постановлении ЦК. И, стало быть, обладали бы высоким воспитательным потенциалом.

Конечно, я понимаю, что мои требования идеальны и, следуя им неукоснительно, можно остаться с принципами, но без ролей. Жизнь намного сложнее и неожиданнее самых правильных, безукоризненных схем. Что же касается молодых актеров, то, насколько я могу судить, их работа никогда не обходится без компромиссов.

Компромиссы подстерегают нас с первых же шагов на профессиональной стезе. Начинаются они уже с того, что мы можем поступать во все театральные вузы одновременно. С одной стороны, это как будто предоставляет широкий выбор, а с другой — в большинстве случаев завершается компромиссом: хочешь попасть в Щукинское, а принимают в ГИТИС... Ну что же, не ходи, жди счастливого случая, который придет к тебе через год. Но дождешься ли? А ведь чем ты старше, тем неохотнее принимают... Словом, компромисс здесь как будто и неотвратим. Точно так же с ролью. ты вроде бы вправе отказаться от предложений, тебе неинтересных, ждать другого предложения (я имею в виду кино), но дождешься ли? И кто вообще станет тебе что-то предлагать, если ты мало кому известен?

Может, позже, когда актер завоюет имя, наработает опыт, приобретет известность, положение изменится, но молодой актер поставлен перед необходимостью расценивать компромисс как некое объективное и неотвратимое условие своей жизни.

А значит, нет ничего удивительного в том, что молодые, как правило, эксплуатируют лишь часть своих способностей (поскольку именно эту «часть» от них и требуют!), хватаются за проверенные штампы (рисковать слишком опасно, а опробованное уже дает какую-то гарантию успеха) и в конечном итоге тиражируются, теряют индивидуальность, превращаются в типаж, более или менее часто мелькающий на экране.

Эти сложности и опасности я отчасти уже испытал на себе, отчасти знаю, наблюдая судьбы своих товарищей и знакомых. Где здесь выход? Рецепта, я знаю, нет. Но, думаю, у каждого должно быть острое, даже обостренное чувство меры допустимости того или иного компромисса, раз уже нельзя его вообще избежать. Я имею в виду не рациональный расчет (это само по себе), а именно чувство, подобное тому, которое срабатывает у человека, попадающего в незнакомую местность и не знающего, как из нее выбраться.

Здесь, наверное, и проявляется личность. Ведь каждая роль — поступок; отказ от роли — тоже поступок. А именно по тому, что делает или не делает человек, мы и судим о нем. От свойств и качеств личности зависит, как преодолевает трудные обстоятельства начала молодой актер. Я убежден в этом еще и потому, что все художники, которых я люблю и ценю, обладают сильной, ярко выраженной человеческой и гражданской индивидуальностью, а не только блестящим ремеслом. И все они в свое время, думаю, наверняка переживали те же (или подобные) трудности, которые приходится преодолевать сейчас нам.

Самый яркий пример здесь, по-моему, Михаил Ульянов. Кого бы он ни играл — прослав-

ленного маршала, председателя колхоза или, скажем, счетовода, — везде за его героем чувствуется крупная личность актера, с его особым, ульяновским, жизненным и социальным опытом, с его размышлениями о нашем времени, о справедливости, о необходимости бороться за нее. Я не могу представить себе такой роли Ульянова (ни в театре, ни в кино), которая была бы сыграна им «просто так», «ради искусства», «для себя» — в целях развития или проявления каких-то сторон своего дарования. Каждая его роль — поступок, осуществление на деле своей собственной гражданской позиции.

Ни по фактуре, ни по темпераменту, ни по актерскому диапазону Ульянов не близок мне, о нем я говорю не потому, что хочу, могу у него учиться, а потому, что для нашего поколения Ульянов может служить идеальным примером актера-гражданина.

Для меня, как и для моих товарищей, еще далеко не все ясно, а многое еще и совсем неясно и в нашем искусстве, и в нашей профессии. В одном я только твердо убежден: нельзя безвольно отдаваться течению жизни, полагаясь на счастливую судьбу, надо совершать поступки, которые соответствуют твоим гражданским, человеческим и актерским принципам.

В этом — в выработке твердых принципов и в следовании им, — может быть, и состоит готовность актера сыграть героя нашего времени Потому что сегодня, кажется, ни у кого не вызывает сомнения, что герой, каков бы он ни был, — прежде всего личность. Меня еще больше утверждает в этом новый партийный документ, посвященный кино для детей и подростков, который так вовремя, так точно напомнил нам всем, что кинематограф и телевидение оказывают существенное влияние «на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан».

Совершенно ясно, что мысль эта, поднимающая художников на творческое действие, обращена и к нам, начинающим свой путь в искусстве.

Марина Яковлева

Я и они, мои героини

Читаю постановление ЦК партии о кино для детей и подростков и думаю о том, какое место в решении поставленных в нем задач должны найти мы, актеры. За четкими формулировками партийного документа мне видятся неизвестные доселе горизонты работы, какие-то незнакомые еще роли, которые, кто знает, мне предстоит сыграть... Не знаю, как для других моих сверстников по работе в кино, а для меня актерская профессия постоянно открывает все новые свои грани и, наверное, далеко еще не открылась до конца.

Вначале она привлекала властно, хотя были ясны связанные с нею трудности. Потом она пугала своей сложностью — по мере того как обнаруживала и открывала неизмеримые свои богатства.

И только потом пришло понимание огромной ответственности, которую она на тебя наложила, сознание возможности полного счастья и жестокой неизбежности внутренних сомнений, терзаний, тревог. И те требования, которые профессия актера предъявляет к тебе, в свою очередь состоят из противоположностей. Надо быть искренней и — никогда не забывать о самоконтроле, общительной — и сосредоточенной на себе, отдавать роли все душевные силы — и рационально спланировать возможности, которые содержит в себе роль, вызвать в себе подлинные чувства — и во всем соблюсти меру. И это еще не все противоречия, которые мне уже открылись А сколько суждено открыть новых. Наверное, только в самом начале, а потом уже в конце пути можно решиться дать честный однозначный ответ, каким должен быть актер. А пока, находясь в открытом море искусства, можно только плыть, плыть, стараясь удержаться, не затеряться между противоречиями и не «утонуть» в одной какой-то крайности. И во всех

штормах и штилях, на всех ветрах и течениях суметь держаться однажды взятого курса, не изменить цели, не потерять себя.

Курс, по которому движется наше искусство, обещает множество увлекательных открытий, удивительных встреч с героями и одновременно подводит к необходимости понять, разгадать вчера еще неведомое, а сегодня — важное и насущное. Не случайно в постановлении ЦК КПСС о фильмах для детей и подростков сказано: «Растет потребность в произведениях, которые бы активно формировали качества патриотов, интернационалистов, в доступной и выразительной форме показывали наши достижения в коммунистическом строительстве...» Вот почему хочется думать и говорить не о мелочах быта нашего актерского цеха. Правила актерского ремесла для всех одинаковы. А быть самой собой, непохожей на других и в то же время естественной, жизненной, правдивой, одним словом, быть способной ответить на зов времени — этому может научить артиста только жизнь.

М. Яковлева

Зина («Сашка»)

В моей памяти живет маленький городок Шелехов в Иркутской области, где я родилась и росла, деревня на Байкале, куда мы ездили к бабушке, сибиряки — деревенские жители и горожане — все своеобразные личности, характеры мощные, типы интереснейшие... Потом Москва. Узнавание мест, знакомых по фотографиям, рисункам, фильмам, удивление, растерянность, восторги и беды провинциалки, постепенное вживание в ритм большого города, пробуждающееся ощущение родства с ним и непроходящее чувство невозможности стать москвичкой в полной мере... А потом бесконечные дорожные впечатления: вокзалы и аэропорты, поезда и автобусы, гостиничный и колесный быт, попутчики и соседи по номерам, десятки знакомых и тысячи неизвестных лиц, мелькнувших в толпе и все же как-то осевших в памяти, неистощимое разнообразие и в то же время утомительная ограниченность, однообразие этой жизненной гонки...

Вот это — детское, девическое и уже взрослое — небольшой, но м о й с о б с т в е н н ы й жизненный опыт.

Небольшой? Ну, это как считать... Ведь в этом опыте есть и деревенская девчонка, и бойкая столичная жительница, и мудрая старуха, и недалекая девица, женщины простодушные, хитрые, наивные, скандальные, сдер-

жанные, общительные, расчетливые, безрассудные, прошедшие огонь и воду, робкие, отчаянные, коварные, верные, добрые, злые — в общем, любые.

Мне кажется, жизнь одаривает нас опытом так щедро, что успевай только брать. И, может быть, главное как раз не в том, сколько она дает — она, как я сказала, дает всегда много, — а в том, сколько ты успеваешь освоить, сделать своим.

Вот только встречи в метро: молодожены с их особым миром, в который окружающее не проникает или входит как-то по-особенному, не так, как для других; старушка в порванном чулке и с невидящими глазами; негритянка с невероятным количеством мелких косичек на голове; спящая женщина с большими руками; сверхмодная красавица с равнодушным скучающим взглядом; стюардесса с усталыми красными глазами; старшеклассницы с тщательной и неумелой косметикой... Здесь только хватай и уноси с собой, сколько сумеешь...

...Вот у меня, семидесятилетней, уже нет в руках прежней быстроты, но они еще двигаются, а вот ноги — те уже не гнутся, ходить трудно; я еду к подруге, всю жизнь в одном доме прожили, а на старости дети ее к себе забрали, в новый район, там она приболела, надо ее навестить, гостинцев отвезти; я ей огурчик привезу с нашей грядки, теперь уж последние, больше сеять да охаживать не смогу, а мои-то дети, разве они...

Все! Дальше не успела. Вошла негритянка. Я — с моим лицом, таким русским, разве что с какими-то еще монгольскими черточками — и вдруг негритянка?! А что? Пластика другая, особый ритм, но это можно наработать, а дальше пойдет: ты в чужом городе, вокруг чужая речь, от этого чувство настороженности, какая-то особая усталость и в то же время напряженность, реактивность...

...Никак не решу, ехать ли домой после ночного авиарейса или к нему? Выспаться и привести себя в порядок или для него я и так хороша? Так что же, пересесть сейчас на кольцевой на его линию или все-таки ехать до конца? К себе домой? Пожалуй, к себе. Тяжело встать, пожалуй, подремлю до конечной. Остаться или выйти?..

И прежде чем мне самой выходить из вагона, я бессознательно-осознанно ловлю эти лица, жесты, биотоки, судьбы и тут же лихорадочно примериваю на себя. Что-то погибнет тут же, едва закроются двери вагона, но что-то, я знаю, в нужный момент всплывет во мне и оживет. Как сказал Давид Самойлов:

И все это в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

Это очнется, непременно должно очнуться во мне, когда я встречусь со своей новой героиней — придуманной, несуществующей, но через меня превращающейся в реальную, живую, подлинную.

Какие же они, современные мои героини?

Мне кажется, на вопрос этот невозможно ответить, как нельзя сказать, каков сейчас человек. Современники наши, как и люди в прошлом, — все разные. И герои должны быть разными. Как только мы выясним, что из себя должен представлять современный герой, так сразу же искусству станет нечего делать, потому что останется только изображать найденного идеального героя и стараться, чтобы он ни чуточки не менялся, — иначе он свою идеальность потеряет. Только разве может эдакий идеальный герой одарить зрителя, особенно вступающего в жизнь, подлинно оптимистическим, вдумчивым и мужественным отношением к современным нравственным проблемам нашего прекрасного и неспокойного времени? В жизни-то я вижу, что люди не только непохожи друг на друга, но и каждый в отдельности неисчерпаем: в меняющихся обстоятельствах жизни он поступает сегодня не так, как вчера, а иногда и неожиданно — не только для близких, но и для себя самого. Да и в себе самой внезапно обнаруживаешь какие-то новые качества, совершаешь поступки, которых сама от себя не ожидала.

Конечно, мне небезразлично, какие герои оказываются в центре внимания кино, а какие вообще не попадают на экран. Мне кажется, сегодня важнее всего, чтобы герои несли в себе гражданственность и духовность; чтобы зрители, узнав на экране како-

го-то нового человека, задумывались о себе и своих взаимоотношениях с миром, чтобы они «примеряли» героев на себя, как мы, актеры, «примеряем» на себя судьбы и облик тех людей, которых встречаем в жизни.

Кроме того, я подхожу к вопросу о герое и со своей актерской точки зрения. Героиня, которую я хотела бы сыграть, должна быть для меня не только понятной — мне необходимо почувствовать и ощутить в себе основной стержень, найти точку отсчета ее поступков, ее «зерно», как говорил Станиславский, границы ее внутренних возможностей, пусть разных, даже противоречивых, и тем не менее составляющих вполне очевидное для меня единство. Что я имею в виду, говоря все это? Попробую объяснить.

Мне приходилось одновременно сниматься в трех фильмах, где я играла своих сверстниц, попадающих в похожие ситуации и иногда говорящих почти один текст. Но это все были р а з н ы е героини, по крайней мере для меня. Каждая из них вела себя совсем не так, как остальные. Я говорю не о сюжетных поворотах, а о тех мельчайших душевных движениях, из которых складывается поведение героя на экране. При этом я не могла тогда, не смогу и сейчас описать словами, в чем это различие состояло, — мне легче его показать: эта вот такая, а эта — такая. Так вот, когда находишь в героине «стержень», «зерно», «точку отсчета» — не важно, как это назвать, — тогда только и возможно играть, хотя бы и одновременно в нескольких фильмах.

В театре актер выращивает роль, он «входит» в нее постепенно, «вводит» в нее зрителя. В кино очень часто приходится не «входить», а «впрыгивать» в роль. Поэтому здесь, мне кажется, особенно важно остро чувствовать «зерно» своей героини, чтобы в любую секунду, в любых обстоятельствах суметь стать ею.

Хуже всего, когда приходится только «органичненько» произносить текст, «вести себя, как в жизни», «быть самой собой». Да разве в этом искусство?!

Быть самой собой? Какой именно? Ведь во мне уже живут и старушка с порванным чулком, и негритянка с множеством волосяных прядок, и стюардесса, не знающая, куда ей ехать — домой или к любимому, и соседка по гостиничному номеру, и моя бабушка, и мама, и сестра, и люди, которых я никогда не видела, но «примеривала» на себя мысленно... Может быть, нескромно так говорить о себе? Но я уверена — у других все идет так же: когда-то мы были самими собой, но с тех пор, как избрали актерскую профессию, как бы взяли на себя обязанность быть одновременно и собой, и еще множеством людей. К а к а я я нужна сегодня экрану, этой картине, в этом эпизоде, без ответа на такой вопрос, нет, — без живого отклика во мне на этот безотлагательной категоричности вопрос ничего органичного и естественного на экране не получится.

И здесь очень важно найти взаимопонимание с режиссером. Если он не поймет или не почувствует моего ощущения героини, то он мой «стержень» сломает, мое «зерно» поместит в такие условия, где оно не прорастет, мою «точку отсчета» сдвинет в другие координаты — и не обязательно из-за стремления к самоутверждению или для укрепления своего авторитета, а просто по взаимному недоразумению, бывает ведь и так.

Я очень хорошо понимаю тех своих товарищей, кто бывает недоволен сыгранными ролями, иногда даже стесняются их: чаще всего это бывает, когда роль была сыграна не так, как ты ее видела. А так, как от тебя требовали. Но что же делать в случае таких расхождений? Как нам, молодым, начинающим, ничего еще в искусстве не достигшим, противостоять авторитетам, как им не подчиниться, упорствовать, настаивать на своем? Что же, надо спорить, «показывать характер», даже отказываться от ролей? Но ведь, кроме характера, нужны еще и уверенность в своей правоте, и умение ее доказать, а это, наверное, без опыта не приходит.

Поэтому на вопрос, какую роль хотелось бы сыграть, я бы ответила так: роль в фильме, который будет снимать умный, чуткий, понимающий молодого актера режиссер. Кото-

рый поймет, что только «быть собой» на экране тяжело и, для меня во всяком случае, неинтересно.

В фильме «Сцены из семейной жизни» мне пришлось встретиться со знакомой жизненной ситуацией: и в моей семье было нечто подобное, только в ней не мачеха появилась, а отчим. Помню свою тогдашнюю реакцию — и внутреннюю, и поведенческую; можно было легко «впрыгнуть» в нее и «стать самой собой» (не важно при этом, что поступки, которые совершает Катя Мартынова, совсем не похожи на те, которые были у меня, — важно ведь «зерно»). Ничего похожего на себя я в фильме не играла. Или, вернее, не пыталась играть. Я скорее «примеривала на себя» свою сестру, кого-то из подруг, из знакомых, из прохожих... Нет, никогда не привлекала меня возможность быть самой собой на экране, никогда не казалось мне, что это может облегчить задачу, — наоборот, я всегда знала, или, скорее, чувствовала нереальность достижения такой цели и интуитивно избегала ее.

Впрочем, истина, наверное, намного сложнее, она в том, что характер выражается в каких-то внешних проявлениях и из них складывается впечатление о его внутренней сути. А эти внешние проявления — жест, интонация, ритм, реакция — у каждого свои, и они не могут, не должны повторяться из роли в роль, какими бы похожими роли ни были.

А с другой стороны, как ни перевоплощайся, внутренняя суть твоя всегда проявится, от этого не уйдешь, да и не надо. Во всем, что ты делаешь, играешь, живут твои мысли и чувства, твое мировоззрение, твое отношение к жизни, твоя гражданская позиция. И в этом внутреннем смысле, конечно, мы играем в каждой роли себя. Наверное, актерское счастье тогда и выпадает тебе на долю, когда ты находишь в роли возможности для полного самовыражения, когда до конца, до «точки» можешь быть в роли самой собой. Мне такого полного счастья не выпало пока.

Перечитала написанное и подумала, что мои размышления могут показаться какими-то жалобными, что ли: ах, мол, какая тяжелая у нас профессия, как в ней много противоречивого, запутанного, сложного — а ведь ты ничего еще толком и не сыграла!

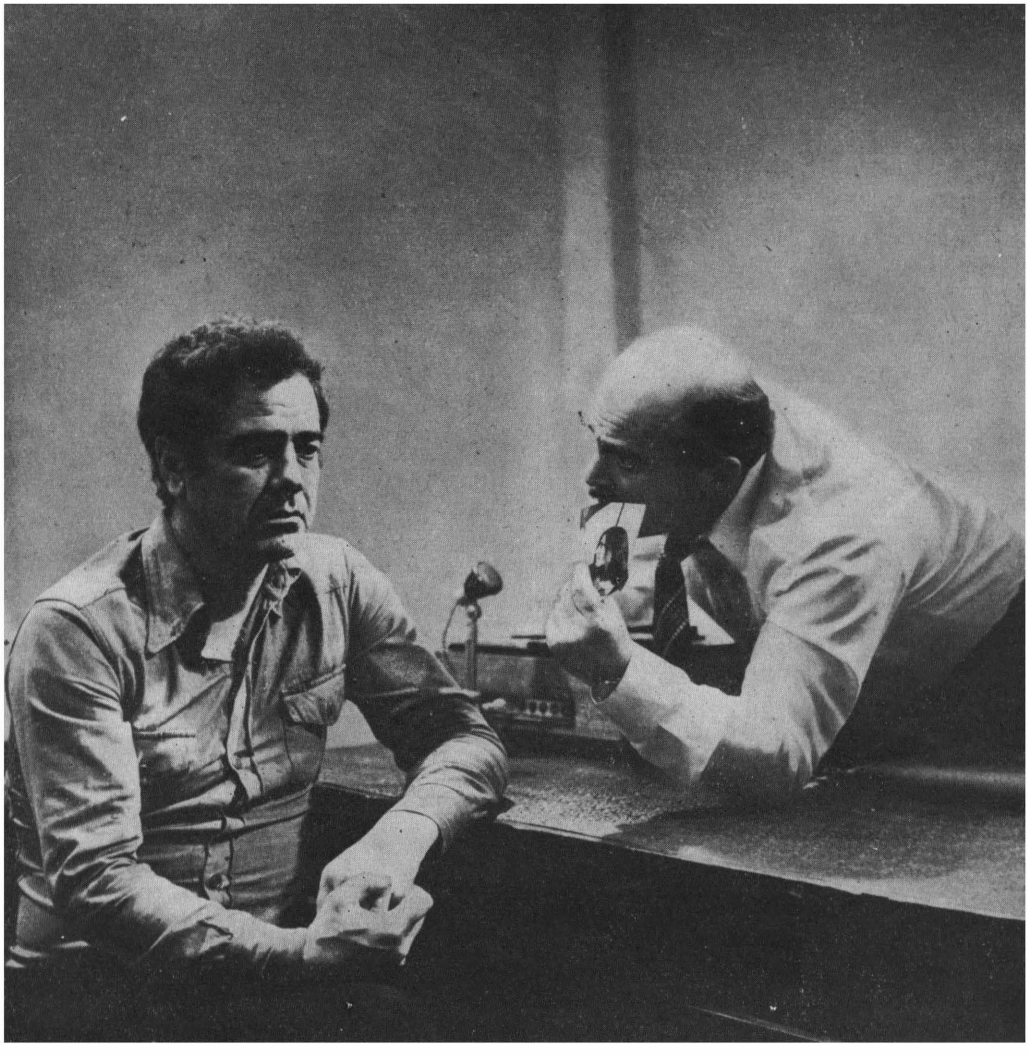
Нет, я не жалуюсь! Я люблю нашу профессию. Не то слово — я влюблена в нее. В ее подвижность и переменчивость, в ее сбивчивые ритмы, в ее живой и трепетный нерв. Я благодарна ей за неизбежность встреч с такими разными людьми, за возможность переживать чужие жизни, за необходимость вчувствоваться в других так, чтобы невозможно было отделить их от себя самой. Но как при этом забыть минуты страха, часы отчаяния, дни растерянности, ночи опустошенности? Да и надо ли о них забывать? Надо ли закрывать глаза на самую страшную, как мне кажется, опасность, таящуюся в актерской профессии: чужие облики и судьбы, чьи-то привычки и чувства, придуманные и подлинные жизни обрушиваются на тебя ежедневно, и каждую минуту ты с жадностью хватаешь их, перемалываешь в мозгу и сердце, примеряешься к ним, преображаешься в них, живешь с ними... Но как при всем этом суметь сохранить себя? Быть самой собой, так я думаю, на экране нельзя, невозможно, противоестественно, но в жизни необходимо быть именно самой собой, со своим цельным понятием о жизни, со своими человеческими принципами и гражданскими позициями. Вот почему в душе моей нашло особо радостный отзвук то место в тексте постановления ЦК КПСС о кино для детей и подростков, где говорится о необходимости направить наши творческие усилия на создание фильмов, которые учили бы «добру, справедливости, убеждали в правоте нашего дела, помогали воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и справедливость, чувство красоты и хороший вкус».

Участвовать в этом благородном деле актер может, лишь воспитывая всеми силами прежде всего себя самого. И значит, обязательно приходит момент (незапланированно, неуправляемо, «самотеком»), когда я чувствую необходимую потребность остаться наедине с собой и разобраться не в массе сегодняшних впечатлений, не в сыгранном на площадке

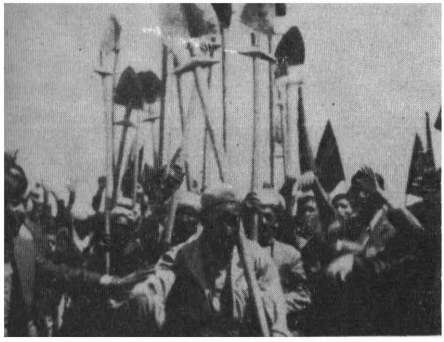
Кинематографисты — лауреаты Государственных премий СССР 1981 года

Многосерийный художественный телевизионный фильм **«БЕРЕГА»** («Грузия-фильм»)
Чабуа (Мзечабук) **Амирэджиби**, автор сценария,
Григорий **Лордкипанидзе**, Гизо (Гурам) **Габескирия** — режиссеры,
Леван **Намгалашвили** — оператор,
Кахи **Хуцишвили** — художник,
Отар **Мегвинетухуцеси**, Тенгиз **Арчвадзе**, Юри **Ярвет** — исполнители ролей

Художественный фильм **«ДОПРОС»** («Азербайджанфильм»)
Рустам **Ибрагимбеков** — автор сценария,
Расим **Оджагов** — режиссер,
Рафаил **Камбаров** — оператор,
Фикрет **Багиров** — художник,
Александр **Калягин**, Гасан (Абдулгасан) **Мамедов**, Шафига **Мамедова** — исполнители ролей

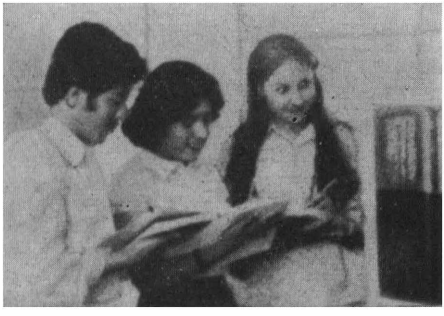


Документально-публицистические кино- и телефильмы



«ЗЕМЕЛЬНАЯ РЕФОРМА»,
«АФГАНИСТАН. РЕВОЛЮЦИЯ ПРОДОЛЖАЕТСЯ»

Малик **Каюмов** — сценарист и режиссер,
Александр **Бовин** — сценарист,
Турды **Надыров**, Шухрат **Махмудов** — операторы



«ДВА ДНЯ В АПРЕЛЕ. РЕПОРТАЖ О РЕВОЛЮЦИИ»,
«АФГАНИСТАН. ЖАРКАЯ ЗИМА»

Фарид **Сейфуль-Мулюков** — [illegible]атор фильмов, сценарист,
Аркадий **Громов** — оператор

Художественный фильм «МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ» («Мосфильм»)

Владимир **Меньшов** — режиссер,
Игорь **Слабневич** — оператор,
Саид **Меняльщиков** — художник,
Алексей **Баталов**, Вера **Алентова**, Ирина **Муравьева**, Раиса **Рязанова** — исполнители ролей

эпизоде, не в прочитанном и услышанном — в себе.

Может быть, срабатывают защитные механизмы личности, которая в такие моменты как бы ощупью проверяет себя: не проникло ли в нее что-то чужеродное, наносное, сохранилось ли то сокровенное и тайное, которое ни в каких случаях растрачивать нельзя? У каждого человека должна быть такая тайна, может быть, не совсем понятная ему самому. Должна она быть и у актера, казалось бы, вынужденного демонстрировать публике все тайники своей души. Мне кажется, если тайну личности потеряешь — потеряешь себя. А случись это, я думаю, исчезнет и способность жить чужими жизнями: способность эта накрепко связана во мне с потребностью быть самой собой.

Но что это за тайна такая? Это то, что принадлежит только тебе — твой характер, темперамент, жизненный опыт... А в центре — зерно, которое закладывается, как я думаю, еще в детстве, а потом прорастает и оформляется в гражданское чувство, которое у актера, как и все чувства, должно быть еще острее, чем у других. Это чувство и делает актера не просто виртуозным и умелым ремесленником, а мастером, художником, способным воплотить на сцене или на экране свое время, героя-современника.

Актерские судьбы складываются по-разному, и не всегда счастливо, особенно в кино, где — это общеизвестно — к актерам относятся столь расточительно. Но в самые сокровенные свои минуты я думаю: твое дело — быть готовой к тому желанному моменту, когда судьба потребует от тебя воплощения той самой роли, которую ты ждешь, о которой мечтаешь. Как оказалась готовой к своим главным и прекрасным ролям Людмила Гурченко, хотя ей пришлось ждать немало, и долго терпеть полуудачи. Вот, кстати, актриса, которая так богато и разнообразно воплотила черты нашей современности, но которую никак не назовешь баловнем судьбы. Можно только предполагать, какие невеселые мысли думались ей в сокровенные минуты, в те долгие годы, что потянулись после «Карнавальной ночи», и сколько мужества понадобилось, чтобы их одолеть.

Инна Чурикова, Алиса Фрейндлих, Алла Демидова — каждая из этих прекрасных актрис по-своему воплотила образы героинь нашего времени и каждая из них оказалась готовой к этому в тот момент, когда это стало необходимо и возможно.

Наверняка и они тоже учились у своих предшественниц и мужеству, и мастерству. Сегодня наш черед учиться у них, обязательно попытаться нащупать свою тропу в искусстве. Это так важно — нащупать именно с в о ю тропу, которая вошла бы незаменимой частицей в общую систему дорог советского искусства. Уверена, что новый партийный документ послужит нам в этом ярким маяком...

Олжас Сулейменов,
председатель Госкино Казахской ССР

От миросозерцания — к мировоззрению

Диалог с корреспондентом «ИК» Катеш Алимбаевой

К. Алимбаева. Олжас Омарович, после десятилетнего перерыва вы вновь вернулись в кино — первым секретарем правления СК Казахстана, с апреля прошлого года вы — председатель Госкино республики. Срок небольшой для осуществления перемен в кино и немалый — для раздумий о нем. Мне кажется, разговор о сегодняшнем состоянии и перспективах казахской кинематографии следует вести строго критически и предельно честно, так как самоуспокоение маленькими удачами и стыдливое замалчивание больших недостатков до сих пор никакой пользы ей не приносило. По-видимому, лишь трезвое осмысление допущенных ошибок может способствовать практическому их изживанию — как в настоящем, так и в будущем,— содействовать выработке в создателях казахского кино художнической совести, боли за общее дело, ответственности за него.

О. Сулейменов. Это все — несомненно. В Отчетном докладе XXVI съезду партии отмечена дальнейшая активизация творческой интеллигенции. В частности, сказано: «В последние годы — во всех республиках — появилось немало талантливых произведений. Это относится к литературе и театру, кино и музыке, живописи и скульптуре... Бесспорны успехи творческих работников в создании образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры — заставляют задуматься о настоящем и будущем». Это оценка всей советской культуры в целом. Однако мы, казахские кинематографисты, выслушиваем ее с понятным смущением. Несмотря на все наши старания, наш пятилетний взнос в советскую кинематографию резко не соответствует могучей доле Казахстана в экономической, социальной и идеологической жизни страны. Не соответствует тем большим возможностям, которые предоставляет нам республика, богатая людьми, землей, недрами и природой.

На одном совещании работник союзной кинофикации называл лестные для нас цифры, свидетельствующие о том, что в республике вырос великий зритель. Он говорил так: «По посещаемости кинозалов Казахстан занимает второе место в мире после РСФСР. По проценту посещаемости на селе — он на первом месте. Скажем, в США каждый сельский зритель 7 раз в году ходит в кино, а в Казахской ССР — 20 раз. А вот по производству фильмов, по их качеству Казахстан на одном из последних мест». Непривычно это сочетание. Я вынужден был внести уточнение. Не Казахстан, а мы, кинематографисты «Казахфильма», на последнем месте. Республика здесь ни при чем. В наших бедах она неповинна. Нам созданы все условия для творческого процветания. Мы пока не в состоянии ими воспользоваться.

К. А. Внимание, с которым последние восемь-десять лет кинематографическая общественность страны относится к вопросам развития казахского киноискусства, носит характер тревожный, порой — отмеченный пониженной требовательностью, со «скидкой» на марку студии. Что может быть оскорбительнее? Сознавать это горько, но кинематографу республики действительно не удалось пока оперативно и эффективно творчески развить обнадеживающие тенденции, намечавшиеся в его

эволюции. Так произошло в начале 70-х годов, когда выход на экран картин «Конец атамана» Ш. Айманова и «Песнь о Маншук» М. Бегалина, увы, не послужил толчком для дальнейшего движения. Не менее важный поворотный момент был упущен в середине 60-х годов, когда тема современности спорно, но интересно заявила о себе фильмами «Следы уходят за горизонт» режиссера М. Бегалина, «Синий маршрут» Ж. Байтенова. Нельзя сказать, что «Казахфильм» не знал с тех пор прорывов к удачам, они были и есть, беда в том, что они не выравнивают общее положение, не влияют на ход кинопроцесса в целом, остаются не «островами в океане» безликих лент — островками.

Причин тому немало... Одна из самых главных, видимо,— отсутствие здорового морального климата, всеобщей обеспокоенности работой каждого, коллегиальности в высшем смысле этого слова, когда принцип жизни «один за всех и все — за одного» имеет место по убеждению, без примеси конъюнктурных расчетов, из чувства справедливости и объективности. В этой связи непременно встает вопрос о воспитании творческих кадров казахской кинематографии, как о наиболее уязвимом слагаемом становлении кино республики.

О. С. Начнем, однако, с будущего нашей кинематографии.

По инициативе первого секретаря ЦК Компартии Казахстана Д. А. Кунаева правительство выделяет ежегодно 300 тысяч рублей на пробы молодых дарований. Как они использовались? Вроде бы по назначению. В год делалось две-три картины.

Работая в Союзе кинематографистов, я вел секцию молодых. На занятиях мы просматривали фильмы-дебюты, снятые на эти средства. И выяснилось, что эти ленты многие из участников семинара видят впервые. Они нигде не обсуждались ни в процессе съемок, ни в окончательном виде. Отсняли и положили на полку. Смысла в таких затратах нет. Картина не стала наглядным уроком, школой для начинающего режиссера и для его коллег — разобщенных, не ведающих, что сами творят и что делают другие.

Мы предполагаем постепенно превратить секцию в молодежный худсовет. Он будет рассматривать все последующие дебюты, начиная от сценария и материалов первых съемок. Помогая своему товарищу, молодые пусть учатся сами. Только после окончания монтажа и озвучивания картина будет выставляться на большой худсовет студии, который решит — состоялся дебют или нет.

Хочу заверить, что у нас есть способная молодежь. Талантливая ли она, скажем после картин.

В условиях зрелого социализма повышается роль личности. Масса — это не безликая толпа, а коллектив личностей. Мы шли к этому сознанию трудной дорогой поисков, драм и свершений.

Активная жизненная позиция характеризует социалистическую личность. Лозунг русской демократической культуры, науки и просвещения «изгонять из человека раба» не теряет своей актуальности и в наше время. Века крепостничества, социальной и колониальной зависимости не прошли бесследно. Можно сбить кандалы, но рубцы от оков остаются надолго. Нежелание работать на помещика или бая вырабатывало то, что мы называем безынициативностью, и сейчас в нас продолжает сказываться историческое наследие — за нами вереница поколений угнетенных, для которых труд был тяжкой обузой. Прошлое воспитало два враждебных нам типа — эксплуататора и раба. Потомками последнего в наше время стали бездельники, тунеядцы, равнодушные.

Один мой знакомый, пытаясь щеголять своим батраческим соцпроисхождением, стремясь всех «переплюнуть», писал в анкете — нищий. По простоте душевной полагая, что попрошайка — это представитель пролетариата. Когда я вижу современного, мыслящего рабочего, который трудится самоотверженно, я думаю: у него-то в поколениях были батыры или поэты. Революция отменила бесправие, объявила каждого хозяином страны, но мы теперь понимаем, что потребуются еще десятилетия работы, чтобы к а ж д ы й осознал себя таковым. Важнейшая социальная задача —

вырабатывать новое отношение к труду всей системой воспитания, всем нашим строем. Об этом говорил на XXVI съезде Л. И. Брежнев: «Речь идет о выработке такого стиля работы, в котором органически сочетались бы исполнительность, дисциплинированность со смелой инициативой и предприимчивостью. Практичность и деловитость — с устремленностью к большим целям. Критическое отношение к недостаткам — с незыблемой уверенностью в исторических преимуществах избранного нами пути».

Но, наблюдая труды иных писателей и кинематографистов, впадаешь в тягостное раздумье — как могут наши произведения выполнять свою гражданскую функцию, воспитывать человека активного, борца за лучшее будущее человечества, если сами авторы безынициативны, вялы и ленивы? И герои наши нам подобны. Как можно стать героем *без борьбы* и труда? С помощью подобных авторов и многочисленных редакторов, устраняющих из кадра «злых демонов», с которыми должен бороться положительный персонаж, чтобы стать примером для подражания?

Были обоснованные жалобы членов Союза кинематографистов на республиканский Комитет по кинематографии, лишивший сценарно-редакционную коллегию студии самостоятельности. Попытки инициативы с их стороны воспринимались главным редактором Госкино республики болезненно предвзято. Хотя эти робкие попытки были вызваны закономерным желанием восстановить творческие и производственные права и обязанности редактуры, поскольку чувство личной ответственности вырождалось в чувство зависимости, что приводило к девальвации таких редакторских качеств, как компетентность, самостоятельность мышления, принципиальность.

Думаю, что коллегии, которая должна быть мозговым центром студии, будут возвращены законные права и обязанности. Для нормальной работы важна согласованность всех звеньев художественно-идеологического аппарата студии, комитета и союза. Система мелочной опеки никогда себя не оправдывает. Стремление каждой редактирующей инстанции сделать сценарий, а потом и фильм «правильнее» часто продиктовано желанием подстраховаться. И перестраховаться.

А что такое правила в искусстве? Они не написаны. Их чувствует художник. Они диктуются вкусом, опытом, интуицией. Но если не учитывать, не чувствовать всю широту, свободу этих правил — живых, постоянно изменяющихся в потоке развития искусства, то поневоле собьешься к применению в кинематографе канонов газетной редактуры. Я из опыта общения со многими литературными редакторами знаю, что порой поэму редактируют, как оперативную статью. Самое, казалось бы, легкое и безопасное для такого редактора накладывать на произведение рамку и все, что высовывается, обрубать. Ибо это выходит за пределы общеизвестного, а следовательно, неправильно. Так искусственно возникали в казахском кино *«запретные» темы, сюжеты*, эпизоды. Когда же «Мосфильм» выпускал картину, где все эти «запретные» места оказывались в самом центре повествования, тогда осторожно предлагали, а почему бы и нам не попробовать? Но нам уже не хотелось ворошить чьи-то следы.

Как иногда живучи эти стереотипы в искусстве и пропаганде!

Партия призывает нас не бояться трудных тем. Наша обязанность, наш долг — исследовать сложности, противоречия поступательного развития общества.

Мы не должны боязливо обходить темы и проблемы, которые принято именовать острыми, напротив, надо смело вторгаться в подобный жизненный материал, а главное, во всеоружии — идейном и художественном. Суть — в позиции художника, в цели, ради которой он берется за исследование противоречивых «узлов» действительности. А цель эта каждому из нас ясна: горячее желание средствами киноискусства помочь своей стране, своему народу, партии в созидательном творчестве на всех участках коммунистического строительства. В гражданственном произведении должна быть интонация гражданственная — озабоченность, тревога, гнев, и тогда искреннее, сильнее прозвучит радость победы. И передастся зрителю.

Случается, говоришь с автором после просмотра — он волнуется, горячится, рассказывая, как и почему он снимал свой фильм. Почему же картина так равнодушна? Где, на каких этапах она утратила присущую замыслу гражданскую боевитость?

Читаю интервью одного зарубежного киноделтеля. На вопрос, в чем заключаются функции современного киноискусства, он ответил — воспитывать и развлекать. Думаю, что это определение требует некоторого уточнения. Воспитывать, развлекая? Да, для определенных жанров, определенных направлений. Воспитывать, увлекая — для кино гражданского звучания. Если же мы услышим в художественном или документальном фильме назидательные ноты, дидактику, то картина автоматически, против воли авторов переходит в разряд учебного кино. Если полезное подано неинтересно, оно бесполезно.

Такой вывод напрашивается сам собою из опыта всех наших слишком «правильных» и скучных лент.

Мы обязаны изучать идейное богатство XXVI съезда КПСС и XV съезда Компартии Казахстана, использовать его в каждодневной практике. «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». Эта цитата из доклада Л. И. Брежнева должна всегда быть на столе редактора. Мысль, в ней заложенная, — верный ориентир и в определении сценарной политики.

К. А. Да, первопричины отставания казахского кино, особенно в разработке тем современности, — невнимание к реальным проблемам окружающей действительности, скольжение по поверхности затрагиваемых проблем. Среди более или менее удачных работ последних лет, думаю, можно назвать картину Б. Мансурова «Притча о любви», так рассказавшую о сложном, напряженном труде летчиков-испытателей, что это позволило с крыльев их мощных самолетов шире и дальше взглянуть на необъятные просторы Казахстана, почувствовать красоту и созидательную силу этой прекрасной земли.

Художественное воплощение драматургического материала в казахских кинолентах зачастую сродни их тематической узости; замысел, в основе оправданный, бедно оснащается творчески в силу неумения претворить его средствами искусства. Речь, разумеется, идет не только о разнообразии формальных приемов. Оно продемонстрировано, скажем, в ленте М. Смагулова «Бадапан», однако это лишь обнажило самоцельность режиссерского «выражения». Соединение мотивов чилийской трагедии с рассказом о творческих исканиях молодого казахского художника поначалу воспринимается как интересная заявка. Но разные пласты в фильме оказываются, мягко говоря, малосоизмеримыми, взаимосвязь их утверждается назойливо демонстративно. Или вот в «Любимой» С. Сулейменова не найти, не открыть любви, потому что нет в ленте ни любящего, ни любимой. Красиво снятые картины природы существуют совершенно отдельно от людей, каждый персонаж важен авторам только как украшение экрана, как декорационное оформление.

Дело не только в количестве неудач нашей студии, в характере и причинах каждой из них. Гораздо страшнее, хуже то, что мы как бы сами без всякого принуждения согласились с невозможностью появления под эмблемой «Казахфильма» социально активных сценариев и фильмов, в которых жизнь представала бы во всей сложности и динамике, в беспощадной борьбе за наши идеалы, а высокие идеи были бы раскрыты в соответствующих художественных формах. Но ведь без мечты о таких фильмах кинематографистам республики не плыть на «Белом пароходе», не отстоять неприкосновенность «Чужих писем», не услышать «Певчего дрозда», не развернуть свой «Триптих»...

По-моему, нам нужно спешить наверстать упущенное (Роден не напрасно призывал каждого художника работать подобно чернорабочему, засучив рукава), особенно памятуя, что не только в сегодняшний, но и в завтрашний день должны быть устремлены наши киноленты.

О. С. Работать интенсивно — да, а вот спешить... «Спешите медленно» — видимо, на современный язык науку древних можно перевести как «спешите созидательно». Иначе спешка порой вызывает смех, притом невеселый. Как произошло, например, когда фильм «Щит города», по-видимому, признанный в 1979 году у нас лучшим, был послан на Всесоюзный фестиваль в Ашхабад. В подобных случаях доброе жюри пытается отметить не столько фильм, сколько республику, которую он представляет. Из уважения к ней подыскивается соответствующая формулировка, позволяющая выдать картине диплом или второстепенный приз. Это в равной степени относится и к игровым, и к документальным лентам. И здесь формулировка нашлась: «Щит города» «за яркое воплощение темы науки и подвига рабочего класса» был награжден дипломом. Но с такой оценкой следовало бы, наверное, дать главный приз фестиваля!..

Интересно, что одновременно появились и другие оценки. На страницах газеты «Советская культура» говорилось: «Огорчительная неудача казахского фильма «Щит города»... Картина свелась к весьма неинтересному, чисто техническому спору, не выявив при этом ни ярких, убедительных характеров, ни человеческих крупных конфликтов, способных увлечь зрителя» (11 апреля 1980 г.). А в ноябре 1980 года в газете «Правда» напечатаны такие слова: «Пожалуй, самым наглядным примером бескрылости, протокольного фиксирования оказался недавний фильм «Щит города»... Точность и событийная насыщенность пересказа волнующей ситуации обернулись в итоге шаблонно беллетризованным изложением уже известных событий. В фильме не оказалось героя, личности, способной выразить масштаб и перспективу драмы».

Думаю, именно эти характеристики следовало большими буквами напечатать в том дипломе. Да разве только в том? Сколько оскорбительной снисходительности в подобных «наградах». И можно ли всерьез гордиться тем, что твоему художественному фильму вручили серебряную медаль ВДНХ, а золотая досталась архаромериносу?!

И провалом-то такую ленту мы назвать порой не можем. Провал — это когда рядом есть какие-то возвышенности. А здесь рельеф довольно ровный. В жизни степь ласкает взор, но в искусстве это ландшафт печальный. Нет спада, ибо нет подъемов. И любой мало-мальский бугорок уже кажется вершиной. Такой вершиной и показался ревнителям «тематической значительности» фильм «Щит города», которому было доверено представлять киноискусство республики на всесоюзной арене.

К. А. Несмотря на то, что на пленуме нашего творческого союза, посвященном итогам года, картина подверглась подробной критике как не поднявшаяся до образной страстности первоисточника — рассказа Г. Бочарова в «Комсомольской правде» (в нем есть и яркие, убедительные характеры, и человеческие крупные конфликты!), как лента, которой нам следовало бы стыдиться. Другой пример полного пренебрежения к мнению кинокритики у нас позволю себе привести из собственной практики: «Обзорные ленты, значимость которых неоспорима, укоренились в казахском документальном кинематографе. К сожалению, в редких случаях их создателям удается преодолеть недочеты (иллюстративность в изложении материала, обильный помпезный текст, перечислительность), серьезно угрожающие превратиться в узаконенные художественные приемы». Напечатано это 13 июля 1978 года — а воз и ныне там, более того, везти его теперь берутся, наряду со средними, и хорошие режиссеры, как В. Татенко: высокая тема заслоняет художественную неполноценность и практически ни одна обзорная лента не избегает союзного экрана.

Добро бы к киноведам не прислушивались там, где кино на приличном уровне... А ведь у казахов есть пословица: если не будет одного критика — не поднимется тысяча человек...

О. С. Все так. Поражает порой абсолютная незаинтересованность наших коллег во мнении и широкого зрителя. Иначе остерегались бы идти на творческие компромиссы так безоглядно и в охотку.

В этом плане примечательна история созда-

ния картины «Мы взрослые». Сценарий Г. Хоменчука по мотивам повести А. Сараева «Звездное небо» — поздний отголосок перипетий драмы В. Розова, прошумевшей в 50-х годах. Была лишь тематическая приманка: время действия — наши дни, место действия — Мангышлак, социальная среда — рабочие. Сценарий горел — режиссеры от него отказывались. Горела «единица». ЦТ требовало выполнения заказа — осуществления постановки о рабочем классе. Взял на себя роль спасителя В. Пусурманов. Сроки поджимали, и снял он картину в пожарном порядке: подготовительный и съемочный периоды заняли у него всего два месяца. На Қапчагае нашлась учебная буровая установка Политехнического института, подгримировали актеров мазутом и, как говорится, «намотали катушку».

Должен сказать, что Пусурманов и опытный оператор А. Ашрапов сделали многое, чтобы картина на важную тему не стала профанацией, но окончательно преодолеть банальность сюжетных линий и схематизм характеров, заложенных в сценарии, не удалось и здесь. При озвучании мы переписали заново все диалоги. После окончания основных съемок на несколько дней съемочная группа слетала на Мангышлак, подсняли пейзажи, верблюдов, вышки.

Эти косметические операции постфактум дали какие-то результаты, но явлением для нашего кино картина не стала, и магистральная тема опять не получила должного воплощения.

Возникает вопрос — почему? Почему студия не придала нужного значения производству этой картины — картины, единственной в плане 1980 года на столь важную современную тему? Лента была отнесена к разряду телекартин, а отношение студии к телефильмам диктуется интересами производства: ЦТ отпускает на полнометражный фильм 150 тысяч, то есть почти в три раза меньше, чем Госкино на фильмы большого экрана. Следовательно, телефильмы невыгодны студии. И внимания на них обращается соответственно меньше. При этом не учитывается такой невидимый для администрации фактор, как аудитория. Наши обычные фильмы собирают в среднем 2—3 миллиона зрителей. Телефильмы же смотрят одновременно более 100 миллионов человек. Если 100 миллионов одновременно усмехнутся и переключат программу — это катастрофический подрыв престижа нашего киноискусства. И, учитывая это обстоятельство, я считаю, что телефильмам мы должны уделять повышенное внимание, посылать в ответственное за них объединение студии сильные сценарии и привлекать для постановок талантливых режиссеров.

Впрочем, дело, наверное, не только в размерах отпускаемых средств. Ведь не мешает же это обстоятельство другим студиям страны снимать телевизионные ленты по «большому счету»!

Мне не известно, были ли авторы ленты «Мы взрослые» Сараев и Хоменчук на Мангышлаке. Судя по написанному ими, они знают об этих местах по старым учебникам географии. Всего несколько дней, проведенных съемочной группой на промыслах, улучшили фильм. А если бы сняли всю ленту там? Если бы прожили несколько месяцев среди буровиков, промысловиков, инженеров-нефтяников, если бы актеры (вместе со сценаристами) поработали в настоящих бригадах?

Насколько же правдивей и жизненней могла стать картина!..

Я выезжал с Виктором Пусурмановым на Мангышлак. Провел всего три часа на буровой в Новом Узене, говорил с бригадой, видел ее в работе — какие лица, мысли, заботы, труд какой! Труд, вызывающий и сочувствие, и великое уважение. Надо было, чтобы их увидели те 100 миллионов, чтобы они поняли, как стране дается трудная мангышлакская нефть. Нефтяники ныне не менее интересны, чем термоядерщики. Слово «нефть» последние десятилетия наполнено особой драматической значимостью. Нефтью густо пахнут современные мировые события. С нефтью связаны надежды, тревоги и чаяния человечества. С этим знанием, с этим ощущением надо было браться за такую тему. Увы, история картины «Мы взрослые» еще раз выявила профессиональную невзрослость нашей студии. Фильм ничего не добавил к об-

щественному знанию о новом рабочем, о подлинном герое нашего времени.

Такая же участь постигла и другую экранизацию — детский приключенческий фильм «Тайна поющего острова», снятый режиссером С. Райбаевым по мотивам повести С. Жубатырова «Далекие острова» (сценарий Г. Хоменчука). Повесть (в драматическом отношении слабая) подверглась значительному изменению, в результате чего был создан сценарий по традиционной схеме, апробированной в десятках прежних картин этого жанра. Режиссер Райбаев, не пожелав экранизировать давно устаревший сюжет, стал на ходу импровизировать, искренне полагая, что любое другое сюжетное решение лучше предложенного сценарием. В этом ему честно помогали и операторы — братья Сулеевы. Но литературного опыта самодеятельным сценаристам не хватило, и к ординарности сценария они добавили еще и свидетельства собственной неумелости строить логическую канву глубинного развития характеров и событий. Творческая аморфность режиссера, его растерянность привели к тому, что в итоге появился фильм драматургически невнятный (хотя и небезынтересный в изобразительном плане), который — согласен с «Советским экраном» — не пошел «дальше традиционных шаблонных решений».

Обстоятельства, предопределившие неудачу этой постановки, характерны для производственной практики «Казахфильма». Неполноценность драматургии вызывает у режиссера соавторский «зуд», чаще всего приводящий к драматическим результатам.

Так случилось и со следующим фильмом 1980 года «Невозможные дети». Ш. Бейсембаев попытался в процессе съемок по-своему улучшить слабый комедийный сценарий А. Серого. Эти улучшения привели к тому, что комедия стала очередной трагедией «Казахфильма». Ш. Бейсембаев далеко не дебютант, уже не первый десяток лет работает на студии. Поставил несколько картин, но каждая новая его постановка похожа на пробную. Может быть, оценка моя и жестока, но как самостоятельный режиссер, мне кажется, он еще не состоялся. А ведь его настоящий дебют «Звучи, тамтам» внушал надежды. Опыта у него достаточно, и, я надеюсь, когда-нибудь он встретится со сценарием, который вызовет у него уважение и любовь, и рука не поднимется его переделывать.

К. А. Интереснее картины «Звучи, тамтам» мне представляется другая работа Бейсембаева, вышедшая не на большой — на голубой экран. В ленте «Родник» (сценарий С. Сулейменова по рассказу С. Муратбекова «Сказочник из Акжара») режиссер заинтересованно поведал о буднях сегодняшнего аула, населив его живыми, увлеченными героями. Фильм умно, живо ставил проблемы воспитания чувств. В острый момент кризиса казахской кинематографии (середина 70-х) картина воспринималась как прочувствованная радость «Казахфильма». Жаль, что Ш. Бейсембаев не пошел дальше этой ленты, а стал оглядываться на прежние, к тому же желание избежать простоев обернулось в его практике неразборчивостью в выборе темы, сценарной основы фильма, поверхностностью идейного и художественного решения.

О. С. Ущербность большинства казахских фильмов, как мы установили, обусловлена их драматургией. Кинематографистам, особенно редколлегии студии, надо особо в этой связи ценить сотрудничество с писателями. Внимательно следить за литературным процессом. Вопрос экранизации — непростой и безотлагательный, об этом я говорил и на IV съезде кинематографистов СССР...

К. А. Может быть, излишне категорично?

О. С. Возможно. Но мне было обидно за литературу, особенно за классику, нередко используемую в кино как средство самоутверждения постановщика, как основу для ординарных киноиллюстраций. Убежден в том, что только уважительное и любознательное отношение к литературе, отвечающей мировоззрению, художественному вкусу, характеру, темпераменту режиссера, порождает страсть передать прочитанное на экране, рассказать о своем открытии всем людям — только тогда возможно подлинное, честное режиссерское самовыражение.

Меня волнует также, почему в нашей казах-

ской, количественно большой литературе мы не можем отыскать героя, который бы воплощал современные качества характера нашего народа? Вероятно, мы недостаточно внимательны. Может, и есть такие великаны. Но, спрашивается, что это за великан, которого надо отыскивать с лупой в груде литературной продукции? Героев Ауэзова не надо искать — они издалека заметны. Удачи «Казахфильма» связаны с именем Ауэзова, с его повестями «Серый Лютый», «Выстрел на перевале». Киргизские режиссеры Т. Океев и Б. Шамшиев смогли доказать необходимость перенесения на экран произведений казахского писателя, их весомую современность, их смысловую наполненность — а затем воплотили свой замысел с глубиной и силой. Не оборотная ли это сторона инертности творческой мысли казахских кинематографистов?

К. А. Конечно, никто не будет бороться за замысел художника — только он сам может и должен в интеллектуальном споре убеждать тех, кто сомневается в его праве говорить о том, что он выбрал предметом своей ленты, в праве на собственное видение материала (идеальный случай — когда его «противник» тоже человек мыслящий). Для этого, помимо прочего, необходимо иметь характер, закалять его. Скажем, Океев, верно, не всегда был теперешним Океевым — он им стал, сам себя сделал таким. В молодых казахских кинематографистах поражает боязнь отойти от схемы, робость в отстаивании своих принципов (мелочи не в счет), своей темы. Потому так метался от одного вида кино к другому (от документального к мультипликационному), от одной темы к другой (то картина о городе, то о музыке) Б. Омаров, человек безусловно способный, даровитый. Потому вызывало уважение стремление трагически безвременно ушедшей от нас Маргуа Ускембаевой, при меньших ее возможностях и способностях, отстаивать свою тему: из четырех с неимоверным трудом доставшихся ей постановок три посвящены истории казахской земли и искусства. Однако незаметно, чтобы руководители студии и Госкино поощряли на деле столь достойное упорство в начинающем документалисте. Весьма возможно, что печальный опыт Ускембаевой будет — увы! — отпугивать тех, кто духом слабее, приучать их к творческим компромиссам, они извлекут урок безнравственности там, где нет для него оснований. Да, очень обидно, что строгость проявлялась как раз не там, где надо. А вот М. Смагулов, С. Сулейменов, С. Нарымбетов, В. Пусурманов, С. Шутов в качестве «наказания» за крупный творческий брак получали новые постановки и полное забвение неудач. Ни один человек, работающий в кино, не застрахован от промахов, поэтому совершенно гуманно и правильно не терять доверия к допустившим творческий просчет. Но еще правильнее — гуманно относиться к тем, за кем пока нет большой ошибки. А еще справедливей — вовремя поддержать одаренного человека, чтобы не тратились впустую его способности. Подобного отношения более чем заслуживала талантливая Эльмира Чорманова, но руководство, пренебрегая тем, что она — автор умного, тонкого фильма «Воспоминание о радии», к уровню которого не приближался на учебной студии ВГИКа никто из казахских выпускников, поручало ей весьма случайную работу, используя ее одаренность на «подхвате», в помощь непрофессиональным постановщикам. Между тем «рокировка» этих сил могла бы решить проблему режиссерского голода успешнее, чем многословные заявления о необходимости ее скорейшего решения. И дилетанты меньше бы терзались манией несуществующего таланта. Не секрет, зачастую лишь поддержка сверху помогает бесчестному «профнепригодному» создавать ослепляющую всех (такая форма угодничества — ослеплять) рекламу вокруг собственной «личности», выдавать оголтелую пустопорожнюю активность за умение работать, краснобайство — за умение мыслить. «Бездарности пробьются сами» — об этом, очевидно, должны знать и помнить не только поэты... В то же время людей, которых отличает честное, добросовестное отношение к своей профессии, без тени самоутверждения в ней, принято упрекать в скромности, неумении жить. А не важнее ли то, что они умеют работать? Так, как та же Чорманова или Болат Шманов.

Первая же работа Шманова (короткометражка «Взрасти свой колос») — при всех ее недостатках — привлекает стремлением к кропотливому исследованию проблемы становления человеческой личности, искренней заинтересованностью в судьбах героев. Пытливое желание разобраться в характерах — будь то мальчик, упорно не отделяющий учебу на комбайне от мечты стать летчиком, или опытный мастер-механизатор, которому только открывается истина, что напряженный труд вовсе не требует черствого отношения к человеку, работающему рядом, — удалось осуществить еще и потому, что режиссер проявил любовь к актеру, умение работать с ним. Идея наставничества подана Шмановым выразительно и ненавязчиво: больше убеждает «качественное» отношение к жизни, нежели количество прожитых лет или проработанных часов, хотя и они немаловажны. В этом плане диалектика развития характеров прослежена в фильме — на коротком отрезке времени, и жизненного и экранного, — с достаточной проникновенностью и точностью: и в антураже кабинета ответственного работника ученик остался верен своему сокровенному желанию летать, пусть не в небе — подниматься высоко в заботах о человеке, в мыслях о наиболее плодотворном определении его назначения на земле, помогать ему сблизиться с собственной мечтой (в молодости механизатор хотел стать учителем). Утверждение гуманного начала в человеке, характерного для советского кино, делает дебют Шманова многообещающим и ценным. Видимо, святое отношение к киноискусству он счастливо перенял у Б. Мансурова, с которым его связывает работа не на одном фильме.

Возникает вполне естественный вопрос: почему не переняли другие? Не обязательно у Мансурова: в разное время в экранном искусстве республики претворяли свои творческие интересы многие крупные мастера страны. А сколь плодотворным и поучительным было сотрудничество кинематографистов Казахстана с москвичами на целинной киноэпопее «Вкус хлеба»! Одним словом, выбор был немалый. Пренебрегать такой школой мастерства, наверное, не стоило, потому что это равносильно невежеству, которым неосознанно гордятся; профнепригодности, которую прикрывают агрессивным словоблудием. Без боли невозможно видеть, как иные из тех, что призваны строить будущее казахской кинематографии, не только не считают нужным учиться у мастеров, но пытаются собственную несостоятельность отнести за счет провалов на студии «гастролеров», «варягов».

О. С. Опыт таких картин как «Вкус хлеба» многого стоит. Что касается «варягов», — связывать с ними надежды на расцвет казахской кинематографии, по всей видимости, неправильно.

На XIV съезде Компартии Казахстана Д. А. Кунаевым было сказано с горькой иронией — если не воспитали своих умелых режиссеров и сценаристов, то надо приглашать специалистов. Эта мера предлагалась как вынужденная, дающая возможность и время для наращивания собственного творческого потенциала, чтобы наши работники учились, сотрудничая с бо́льшими художниками. Но, боюсь, совет был неглубоко понят руководством студии и Госкино, и они попро́сту сдали «Казахфильм» в аренду.

Творческих сил на студии действительно не хватало, в особенности сценаристов, но вместо того, чтобы умело поставленной работой планомерно наращивать собственный потенциал, предпочли более легкий путь: поехали в Москву за песнями. Понадеявшись на то, что московская прописка гарантирует талант и выдающееся мастерство и потому особой редактуры не потребуется, постепенно значительно ослабили кадры редакторов, пополнив коллегию людьми некомпетентными, подчас неспособными предъявить автору необходимые претензии. Естественно, понизился порог требовательности, и на студию пошли сценарии, мягко говоря, не отвечающие нашим потребностям. Ведь удачный сценарий автор отдаст на «Мосфильм» или на студию имени М. Горького, не только в уверенности, что там его лучше поставят, но и из соображений престижа. К нам же переправляются, как правило, посредственные, а подчас и плохие сценарии, от которых центральные студии отказались. И идут эти

сценарии в производство, ибо «Казахфильму» нечего запускать. Не прибавили нам славы и сценарии Ф. Французова, Л. Аграновича, А. Серого, А. Макарова и других. Пожалуй, только Роза Хуснутдинова стала своим автором, по ее сценариям сняты неплохие ленты «Алпамыс идет в школу» и «Невеста для брата». Она доказала свою добросовестность. Впрочем, работать можно со всеми, за редким исключением. Халтурщиками не рождаются, ими становятся, когда это позволяют обстоятельства и люди.

Есть такой тип литераторов-разнорабочих, которые могут писать обо всем на свете и ни о чем серьезно. Они нахватаны в ремесле, знают несколько драматургических приемов и достаточно циничны, чтобы не гнушаться никаким заказом. Несколько месяцев назад я встретился на московской улице с одним таким «специалистом». Он поспешал из Госкино, где сдавалась наша картина по его сценарию. Был, как всегда, в хорошем, деловом настроении. Его веселость меня обманула. «Ну, как фильм?» — спросил я с надеждой. — «Знаешь, картина очень ровная». — «Что значит ровная?» — «Ну, это значит, что и сценарий дерьмо, и постановка дерьмовая. Да и актеры плохо играют». Его настроение легко понять — свое дело он сделал, зная, на что идет. Но ведали ли Госкино республики, студия, на что идут они? «Зачем же ты брался за такой материал»? — спросил я. «Меня попросили, я и помог как мог».

И рассказал мне одну современную притчу. В приморском городе по набережной гуляет старый спасатель. Слышит крик о помощи, идет на пирс. Там, возле иностранного корабля, тонет человек, захлебывается, кричит, вспоминая соответствующие английские выражения. Спасатель долго наблюдал за его мучениями и наконец изрек вывод: «Лучше бы ты учился плавать, чем английскому языку».

Эту притчу стоит знать: мы действительно никогда не научимся плавать, если не будем развивать творческие мышцы, уповая лишь на силу своего постоянного призыва о помощи.

Нет, не все приглашенные авторы относятся к работе на студии как к отхожему промыслу. Можно и нужно работать с приглашенными авторами: помогать одаренным людям обрести уважение к студии и к делу, которому мы все служим. В прошедшее пятилетие на долю приглашенных авторов пришлось около 80 процентов игровых фильмов. Если это вынужденная тактическая мера, то ее можно понять, учитывая перспективы развития казахского кино. Но за эти годы наши штатные сценаристы в творческом отношении не выросли. Сравнивая работы Г. Хоменчука и Л. Сона десятилетней давности с сегодняшними, я могу сказать, что прогресса нет. И не потому, что они не способны на лучшее. Все тот же понижающийся критерий требовательности, утвердившийся на студии как норма, отрицательно сказался на их творческом росте. И поэтому не удивительно, что и в одиннадцатую пятилетку мы входим с протянутой рукой.

Студия — это как металлургический завод, домны которого ежедневно требуют загрузки. Если нет местного сырья, то рационально завозить руду со стороны, как это делается в промышленности. Покуда не будут разведаны собственные залежи.

Но большинство планирующихся сценариев и заявок — не руда, а ржавый металлолом давно отработанных тем и сюжетов. А такой материал мы и сами можем производить, есть у нас свои местные специалисты по вторсырью.

Их преимущество для нас хотя бы в том, что они живут здесь, всегда под рукой, и работать им больше не на кого. Лучше всем миром навалиться и помочь нашему автору, чем дорабатывать сценарии присланные. А дорабатывать приходится. Характерна судьба сценария Артура Макарова «Шесть дней недели». Его купили у Центральной сценарной студии не за бесценок, а как сценарий высшей категории за 8 тысяч рублей. Однако на одном из совещаний союза наш опытный редактор О. Бондаренко дала подробный анализ этому творению. Приобретать его не было никакого смысла. Сценарий про типичную северную, русскую деревню; поэтому и ситуацию, и персонажей, и диалоги начали спешно переделывать на казахский манер. Занимались этим штатные работники студии. Эксперимент с переодеванием

ничего не дал. Героиня, названная казахским именем и обряженная в аульное платье, все равно говорила с неистребимым вологодским акцентом. Этот новый вариант был запущен — его взялся переделывать режиссер-дебютант С. Райбаев. В одиночку ему бы с этим не справиться. Навалились всем миром. Конечно, это пример крайне непрофессионального подхода к делу. Но — иного выхода не было... В конце концов после неимоверных усилий, множества сокрушительных обсуждений снятого материала кое-как все-таки получилась средняя картина. Однако какой ценой!..

Я понимаю двусмысленность своего положения, когда позволяю себе критиковать методы прежнего руководства. Некоторые думают: посмотрим через годик-другой, сдвинется ли этот воз с места? Появятся ли хорошие фильмы? Не появятся, если создатели казахского кино займут позицию стороннего наблюдателя, если мы все не оскорбимся нашей непростительной отсталостью, если мы не захотим выразить голос нашего великого времени, а не его слабое эхо.

Я вспоминаю, у латышского оператора Калниса (он недавно побывал у нас) есть хобби. Любит снимать летающие тарелки. Он романтик. Пока пребывал здесь, пару тарелок узрел и над Алма-Атой. Ему терпеливо объясняли (наверное, в который раз!) — это просто облака такой формы, барашки — в просторечии. Нет, Калнис брался за камеру, убеждая, что если он снимет, это будут настоящие тарелки. Однажды он-таки снял «неопознанный летающий объект». Правда, тот был похож скорее на салфетку или ковер-самолет, но Калнис свято верит, что это тарелка. И верит его романтическая камера. Погоня за «НЛО» — это, конечно, штрих своеобразия мира художника. Если же говорить всерьез, Калнис снимает сегодняшний день как представитель будущего, подробно, любопытствуя, обобщая и обогащая. Он снимает наши будни как удивительное чудо. Его камеру удивляет и поражает все. Историю любой былинки он превращает в былину. И заражает меня таким настроем. Пообщаешься с ним, посмотришь его работы — и мир вокруг увидится удивительным. И зрение твое становится цепче: замечаешь детали, которые раньше не виделись.

А потом смотришь какую-нибудь казахскую документальную ленту, снятую «вообще». Даже крупные планы — общие. Удивительные, великие люди в такой равнодушной передаче превращаются в серые призраки. А ведь каждый человек — неопознанный объект. Может быть, даже летающий. С крыльями в душе, в мечтах, в делах своих. Увидеть, опознать эти невидимые простому взгляду крылья. Исследовать в краткий миг сюжетного полета значимость его личности! Нет — вяло провели камерой, и на экране не чудо творения, а обыкновенный барашек.

...20 лет назад началась космическая эра. С земли казахской взлетел человек, который стал первым землянином. С космодрома Байконур стартовали за это время более 50 советских космонавтов и несколько зарубежных. Байконур стал одним из символов страны и Казахстана. Осознать и понять значение этого события — начала космической эры — интересно и важно. И время было. Для создания большого фильма, ну хотя бы к юбилейной дате. Если бы в течение нескольких лет наши операторы наезжали в Байконур, какой мог бы быть фильм — о взлетах, неудачах, драматических трудностях этого пионерского дела, о значении его для человечества. Фильм мысли, фильм фактов, отвечающий на вопросы, а они есть.

Наконец, это и романтический фильм, и лирический — со слезами и улыбкой. Космонавты — это не только генералы на свадьбах, это люди тяжелейшего, героического труда, люди, которые испытывают страх и облегчение, ликуют и плачут. Космонавты по традиции берут с собой в полет пучок джусана, казахстанской полыни — ее запах напоминает о запахах земли. Об этом говорят они в репортажах из космоса. Разве одно это не повод для выражения лирического чувства? Но за все это время н и о д и н казахский кинематографист не был на Байконуре. Мы не видели космоса. Мы уткнулись в свои заскорузлые приземленные плановые схемы. Однажды кто-то сказал нам, что Байконур — это не республиканская тема. И мы

в это поверили. И успокоились. Какой-то киночиновник разделил темы на наши и не наши, то есть на республиканские, общесоюзные и мировые, забыв или не заметив, что Казахстан во всех отношениях уже давно вырвался за эти тесные рамки. И вся его экономика, наука, сельское хозяйство, мышление его народа имеют общесоюзное и мировое значение. А почему же искусство должно быть республиканским или региональным? Байконур такая же наша тема, как и для операторов ЦСДФ. Однако когда один из алма-атинских режиссеров решил снимать там, ему ответили: а зачем, ведь на ЦСДФ есть группа, которая это обычно снимает. Если вам нужны какие-то кадры, сделайте заявку — они подснимут и вышлют.

Если бы, предположим, мне потребовалось для поэмы о космонавтике побывать в тех местах, а мне бы ответили: вот есть в Московском отделении Союза писателей поэты, которые там бывают, все, что вам нужно, они вам напишут, строк триста, пожалуйста, пользуйтесь, вставляйте в свою поэму, — это бы показалось фантастичным. А для кино такое положение нормально.

Писатели наши активней. Первая поэма, посвященная началу космической эры, родилась в Казахстане через неделю после полета Гагарина.

Сегодня у нас существуют разные точки зрения на космическую проблему. Драматическая сущность многих из них прояснилась, когда мир узнал о появлении нового рода тотального оружия — космического. Не об этом мечтали лучшие умы человечества, строя планы освоения межзвездного пространства. Но мы — романтики, мы верим в свои первые впечатления, верим в гуманистическую сущность этого подвига человеческой мысли.

И я как автор горжусь, что поэма моя прошла испытание временем, в которое появились десятки и сотни стихотворных произведений, посвященных этому событию. Она не затерялась в их числе — хроника моих юношеских переживаний, — и в дни празднования юбилея космонавтики ей выпала честь представлять поэтический жанр перед сотней миллионов телезрителей. И мне жаль, что в потоке кинематериалов, шедших по каналам Центрального телевидения страны, не было ленты, снятой кинематографистами Казахстана, республики, которая сама, по оценке Л. И. Брежнева, за короткий срок совершила поистине космический взлет в экономике и культуре.

Я остановился на одном из событий вселенского масштаба, происходящем на территории Казахстана, которое оказалось не отраженным в казахском кино. А что говорить о десятках других, менее вселенских, но без коих биография наша была бы неполной!

Мы привыкли снимать «фильмы-отклики». Открывателями тем пусть, мол, будут другие, которые посмелее и обладают чувством нового. А нам для исполнения службы хватит и повторных, и указанных свыше. Почему я все время говорю о безынициативной работе хроники? Потому что убежден и настаиваю на том, что беды игрового кино связаны с отставанием кинодокументалистики, которая должна учить игровиков обращению с современным материалом. Если мы не умеем отображать правду жизни, невозможно достичь правды искусства.

В несколько лучшем положении по итогам пятилетки оказались коллеги с «Казахтелефильма», выполнившие довольно значительный объем работ. Правда, качественным показателям отвечают немногие ленты. Скажем, «Испытание», получившее премию Ленинского комсомола за сценарий (Г. Шалахметов). И фильмы А. Лаптева о природе Восточного Казахстана, удостоенные премии комсомола республики. Но, конечно, самой серьезной и ответственной работой «Казахтелефильма» стала киноэпопея «Целина» по книге Л. И. Брежнева (сценарий С. Морозова, режиссер К. Ахметов, операторы Д. Гильманов, Г. Лазаревский). Сам факт, что столь масштабный труд был доверен этому коллективу, говорит не только о его идейно-творческой зрелости и хорошей подготовке технических кадров, но и об активности. Они доказали свое право делать эту картину. Фильм получил хорошую прессу, транслировался по Центральному телевидению перед партийным съездом, что уже само по себе высокая оценка работы кинематографистов.

Можно поздравить наших коллег — думаю, что и они должны поблагодарить документалистов «Қазахфильма», чьей кинолетописью пользовались. Это наша общая удача.

Не могу не отметить творческой активности единственного постоянного автора, дольше и упорнее всех сценаристов работающего для документального кино. Помню, давно, когда я еще работал главным редактором на киностудии, стал появляться у нас человек, в котором проглядывал дар исследователя, и если бы тогда не поддержали его первых неумелых опытов, не подсказали бы ему точки приложения сил, то у нас не появился бы такой одержимый автор — Сеильхан Аскаров. Он постоянно работает в жанре исторического портрета. Ему обязан «Қазахфильм» многими удачами в этой области документалистики. Достаточно вспомнить один из последних его фильмов «Двое из Байконура», поставленный Ю. Пискуновым (кстати, они сделали вместе не одну картину). Этот фильм построен на документах огромной взрывчатой силы — письмах любящего человека. Теперь я уверен — не могла обойтись наша культура, история Великой Отечественной войны без таких строк из письма красноармейца Байбека Булкышева, которые написаны любимой женщине перед последним, гибельным боем: «В сущности говоря, моя жизнь только начинается... И вот в эту ночь перед боем мне хочется сказать Родине, народу, человечеству: я хочу жить!..»

Эмоциональная сила этих слов в том, что они документальны. Этот всплеск человеческого духа, став кинодокументом, приобретает особое гуманистическое звучание.

Сеильхан Аскаров разрабатывает драгоценную жилу. Он может принести большую пользу нашей культуре. При внимательном, бережном отношении к его трудам и возможностям. Это человек не очень хорошо устроенный в жизни, нетребовательный, скорее просящий. Он ходит с костылем, недавно буквально приковылял в Бюро пропаганды просить командировку в Актюбинск: там в каком-то музее краеведческом есть ценные документы, он хочет поработать с ними.

Таких людей надо больше ценить.

Около полутора десятка лет я слежу за работой Вячеслава Белялова и Ларисы Мухамедгалиевой. Упорно осваивая любимую тему, они стали настоящими учеными-биологами. Их поразительные наблюдения открывают зрителю потрясающе увлекательный мир казахстанской природы. Их лучшие фильмы отличают высокий вкус, драматургическая выстроенность, та цельность формы и содержания, которая достигается глубоким знанием предмета, упорным кропотливым трудом и развитой интуицией. Такие фильмы долго снимаются, но и долго живут. Они всегда будут интересны, ибо познавательны и гуманистичны. В них выражает себя автор, человек нашего времени — добрый и наблюдательный рассказчик. Он и есть главный герой этих фильмов. Белялов и Мухамедгалиева, определили на всю жизнь свою тему. И в этой теме нашли себя как мастера. Им можно позавидовать — это счастье для всякого художника.

По фильмам Ораза Абишева, Владимира Татенко, Арарата Машанова, Георгия Емельянова можно определить, что наиболее удается нам жанр кинопортрета. Из самых молодых, заявивших о себе в этом жанре, я бы назвал Асю Сулееву с ее картиной «Қамшат» и Эльмиру Чорманову, снявшую трогательный фильм о нашем незабвенном Серке Қожамкулове.

В связи с опытом кинопортрета в казахской кинопублицистике хотелось бы подумать над формулой темы «Герой и современность». Случайна ли традиционная расстановка этих понятий? Почему слово «герой» поставлено раньше? Видимо, потому что время без героя мертво. В лексиконе литературоведов и кинематографистов слово это от чисто служебного употребления часто теряет свой изначальный смысл и становится синонимичным термину «персонаж». И очень редко, когда мы встречаемся с подлинными произведениями искусства, где человеческая личность выявлена своими основными чертами, слово «герой» обретает утраченную семантику. Нет, герой — это не персонаж, а человек, совершающий жизненный подвиг. Он может быть увенчан наградами, а может и остаться

без них. Он может сознавать свое величие, а может и не ведать о нем. Но счастливый, общественный дар художника проявляется в способности, в умении увидеть в обыкновенном поступке, в обычном человеке — необыкновенное. А для этого, вероятно, художник вырабатывает в себе особое внутреннее зрение, цепкое и обобщающее, и постоянным размышлением, исступленным тренажем чувства доводит свое сознание и душу до такого восприятия человека. Тогда он не проглядит своего героя. Вспомним те десятки лент не только портретных, но на тему «герой и современность»: сотни лиц и всего две-три личности, которые запомнились, которые характеризуют замечательность нашего края, неповторимость нашего времени. А ведь заводы-гиганты, тучные поля, сытые отары, новые моря в пустынях — все это лишь прилагательное к единственному в искусстве существительному — Человеку. Нельзя составить речь из одних прилагательных. Но в кино, оказывается, можно насниматъ индустриальные или целинные пейзажи и обойтись без их творца. Вот почему, в частности, хроника не успевает отражать стремительный прогресс республики во всех областях жизни. Каждый день возникает что-то новое, и некогда заняться человеком. Но человек — это главное, что созидается в нашей стране. Новый человек с просветленным, свободным сознанием, избавляющийся от ложных стереотипов прошлого. Активный, мыслящий герой. Умеющий любить, ненавидеть, работать. Могущий постоять за свои убеждения, сочетающий юношеский энтузиазм с высоким профессионализмом. Он способен страдать, сострадать, у него развитое чувство юмора. Он патриот и интернационалист. Он обладает сознанием своего и чужого достоинства. Он лиричен и тверд. Этот герой каждый миг новой истории заявляет о себе, он лишен ложной скромности, он хочет войти в экран и предстать перед всем миром. И наш долг, наша высокая обязанность помочь ему в этом. Показать его во весь рост, во всем богатстве его внутреннего мира — как в документальном, так и в игровом кино.

К. А. Да, народу можно верить: под лежачий камень вода не течет. И мечту нужно строить трудом. А у нас, кинематографистов, она одна на всех: не допустить, чтобы и XXI столетие казахское кино благополучно встретило на том же месте, где стоит сейчас. Тем более что в кинематографе республики наметился тот самый момент — третий за последние пятнадцать лет, — который сулит надежды и обещает возрождение. Фильмы «Транссибирский экспресс» Э. Уразбаева, «Кровь и пот» А. Мамбетова и Ю. Мастюгина, «Алпамыс идет в школу» А. Карсакбаева, «Начальник охраны» А. Тажбаева, «Невеста для брата» Б. Шманова (равным образом — некоторые ленты документалистов) служат основанием для подобного ощущения.

«Транссибирский экспресс» в крепком творческом содружестве режиссера, актеров, оператора, художника повествует о подвиге казахского чекиста Касымханова. Ленте этой свойственны чрезвычайно добротный профессионализм, четкость жанра, его яркое экранное воплощение.

Роман А. Нурпеисова «Кровь и пот», известный широкому читателю, ожил на экране в несколько переакцентированном виде: теряя в драматическом наполнении, он выиграл в плане социальных обобщений — режиссеры А. Мамбетов и Ю. Мастюгин предпочли углубить гражданственные мотивы в становлении главного героя, в его отношениях с окружающим миром. Не все им удалось в полную меру. Но картина избежала главных недостатков, присущих многим фильмам на историко-революционную тему: стереотипности сюжетного решения, дидактики в изложении идеи произведения, поверхностности, прямолинейности в раскрытии образов героев. Ростки творчества пробиваются и в более скромных лентах последнего времени: «Начальник охраны», «Невеста для брата».

Да, этот «переходный» момент вселяет в наши сердца надежды — но суждено ли им сбыться? Повторю: под лежачий камень вода не течет. Где верный путь к возрождению? Как вы определяете стратегическую программу нашего кино?

О. С. Генеральную стратегическую программу перемен в нашем кино я бы сформулировал — суммарно — так: поднять профессионализм кинематографистов всех специальностей, профессионализм студии в целом. Эта программа имеет ряд аспектов. Главный из них и самый трудный я вижу в наращивании творческого потенциала кадров.

Создать на студии и во всех организациях Госкино республики творческую атмосферу, в которой воспитывались бы все мы; поднять уровень профессионализма, на который бы все ориентировались, — вот что нужно нам, как жаждущему в пустыне.

У нас действовал лишь экстенсивный, количественный план производства. Он обуславливал низкий уровень профессионализма — планка держалась, ну скажем, на метре сорок. Ее можно запросто перешагнуть, а мы с усилием перепрыгиваем. С разбега. С сорокапятилетнего разбега — именно столько лет существует наша студия, в то время как другие братские советские кинематографии берут несравнимо большую высоту...

У нас было как? Студия выполняет производственный план — значит, все хорошо. Идут премиальные, присуждают нам переходящие знамена — это успокаивает. А как наши фильмы идут на экране — это второстепенно. Словно кинокартина — это некая «вещь в себе», а не «вещь для всех», для людей, для миллионной аудитории!..

Сейчас мы пытаемся внушить всем работникам кино, что в творчески-промышленных организациях, таких как киностудия, должны действовать д в а плана: не только привычный производственный, но и — т в о р ч е с к и й план. План, выполнение коего определяется потребностями советского зрителя, его интересом к фильмам. Первый план мы — так или иначе — умеем выполнять: это доказала практика; а вот по числу зрителей план нам никто не ставит. Однако если мы и вправду художники, то должны с а м и определять себе второй, творческий план — то есть ориентироваться на широкого зрителя. В противном случае любой наш фильм будет похож на письмо, которое мы написали, запечатали в конверт, и без адреса бросили в почтовый ящик... Мы не знаем адреса — шлем «на деревню дедушке». Впрочем, даже Ванька Жуков был нам не чета — он-то знал, что́ собою представляет его дедушка. А для нас сейчас адресат наших лент — зритель — никому неизвестная величина.

Нынче мы пытаемся определить — кто он такой, наш адресат? Чем он живет? Какая потребность — художественная, идеологическая, этическая — привлекает нашего зрителя? Поняв это, приняв во внимание, зная своего зрителя — никак не иначе! — должен прежде всего писать сценарист. Сценарии мы станем теперь читать сквозь формулу, призму зрительского успеха, которую мы стараемся для себя вычислить, опираясь на опыт лучших зрительских советских картин. И на опыт множества провалов в прокате — и наших, и не наших.

Я считаю, что пришел на пост председателя Госкино республики не как администратор, требующий выполнения только производственных показателей, но прежде всего как администратор х у д о ж е с т в е н н ы й, требующий выполнения плана т в о р ч е с к о г о. Иначе мое пребывание в этом кресле бессмысленно. Что греха таить — иные мои коллеги думали так: мол, пришел в министры поэт, человек гуманистического закала, добрый, по себе знающий, что такое вдохновение и что такое, когда его нет, с ним можно будет поладить. Но там, где речь идет о творчестве, уверен, не может быть места так называемой «доброте». Любители вольготной, расслабленной жизни на студии, думаю, убедились, что ее больше не будет. Позволю себе сказать, что с истинными художниками мы сразу же нашли взаимопонимание и общими усилиями создали на киностудии атмосферу строгой подтянутости, творческой непримиримости, требовательности друг к другу. Это повышает меру ответственности творческих работников, устрожает их отношение к своему делу, внутренне дисциплинирует. И настроение мое улучшается. Та самая планка профессионализма, мне кажется, постепен-

но поднимается, теперь она где-то на уровне ста семидесяти сантиметров. Не рекорд, далеко не рекорд — но все-таки...

На «Мосфильме» считают, если из сорока картин ежегодного производства хотя бы четверть — десять лент — приличных, а десять процентов — четыре — хороших, то уже не стыдно жить. Для нас такие «нормы» не годятся, потому что десять процентов составляют едва полкартины. По крайней мере треть наших фильмов должна получать оценку — зрительскую имею в виду оценку! — «хорошо». Тогда производство картин на «Казахфильме» можно считать оправданным.

Но для этого необходимо отладить и организацию производства. От нее зависит во многом сугубо художественная часть дела. Мы обновляем инженерно-технический персонал, укрепили производственный отдел студии, назначили заместителя директора по производству — опытного человека, знающего все тонкости и нюансы кинодела.

И — работаем над наращиванием сценарного портфеля. Своих сценаристов-профессионалов у нас пока нет, но, думаю, два-три таких автора в ближайшее время появятся — из того «корпуса», которым мы располагаем. И мы намерены выработать такое отношение к сценарному делу, чтобы каждый профессионал поставлял нам два-три сценария в год. Вещь вполне достижимая.

Печальная наша практика свидетельствует, что драматурги писали для нас каждый сценарий года по два. Притом — с привлечением «художественных руководителей», с использованием прочих костылей и подпорок. Сейчас условия работы сценаристов более строгие. Говорим уважаемым коллегам так: первый вариант сценария — через месяц после заключения договора. Полностью завершить сценарий — за три месяца. И — никаких пролонгаций. Только в исключительных случаях — скажем, по болезни. Это нормальные профессиональные сроки. Я сам сценарист и знаю, что ежели мне дают на первый вариант восемь месяцев, то пишу я в последние две недели. К новому режиму наши сценаристы еще не привыкли, но двое-трое начинают в нем осваиваться... Все это относится не только к своим, но и к иногородним авторам. На началах полного равенства!

Мы четко установили: режиссер должен получать на руки сценарий, сочиненный, ну, на четыре с плюсом, если не на пять. В силу своей, скажем так, неопытности, почти каждый наш режиссер, превращая сценарий в фильм, понизит качество на балл, минимум на полбалла. Это пока неизбежно. Вот когда у нас появятся постановщики, которые сумеют из потенциально интересных сценариев делать хорошие и отличные картины, тогда у нас будет право перевести дух. Покуда у нас таких режиссеров нет, но — не сомневаюсь — будут.

Конечно, мы не ожидаем сразу больших и безусловных удач. Это трудно, точнее — невозможно. Процесс качественных, коренных перемен требует протяженности во времени. И иллюзиями мы себя не тешим. Подлинной удачей станет, если за предстоящие два года нам удастся поднять средний уровень профессионализма, отношения к своему делу на всех участках кинопроизводства. Вот почему мы сейчас тщательно и скрупулезно работаем все вместе над каждой картиной — на всех стадиях. Например, по положению я не обязан в принципе просматривать отснятый материал. Но тем не менее, материал каждого фильма, находящегося в производстве, смотрю вместе с группой четыре-пять раз. Сообща смотрим и сообща обсуждаем. Каждый такой просмотр превращается в творческий семинар — поначалу нередко нелицеприятный для группы. После него режиссер и оператор вновь бегут в монтажную, бьются над сборкой и озвучиванием картины и с новым вариантом опять приходят на просмотр-семинар. Так повторялось по нескольку раз — ВГИК продолжался в председательском зале. Фильм понемногу улучшался... Вот каким образом из продукции прошлого года нам общими силами удалось, могу смело сказать, две-три картины сделать на три с плюсом. Они по крайней мере грамотные. Нет в наших «письмах зри-

телям» захватывающих дух художественных откровений, но есть честная добротность. Запятые, многоточия расставлены в нужных местах. Некоторые слова написаны в разрядку. А вот восклицательных знаков — их пока нет.

И производственный план прошлого года мы перевыполнили на одну игровую ленту. А план нынешнего, 1982 года практически выполним в марте. Будь мы просто администраторами, мы б сказали: ну и слава богу! Работаем в счет следующего года одиннадцатой пятилетки. Но — нет. Мы и вправду хотим перевыполнить задание 1982 года и, трудясь в счет 1983-го, постепенно к концу пятилетки поднять количественный производственный план на несколько единиц. Довести число игровых лент «Қазахфильма» до 10 в год. Мы просто не имеем права поступать иначе, работая на новом студийном комплексе, с его мощностями, уникальным оснащением, высококачественной техникой, для приобретения которой республика не поскупилась. Долг платежом красен.

Но — повторяю снова и снова: производственный план должен выполняться вкупе с творческим. А для этого необходимы талантливые руки, которые будут держать все дело, создавая талантливые кинопроизведения о нашей талантливой действительности.

Добавлю еще кое-что. Мы создали курсы вторых режиссеров — это у нас, как, впрочем, и на других студиях, слабое звено. А ведь от него столь многое зависит! Также готовим художников-мультипликаторов на специальном отделении художественного училища. Они нам остро необходимы, тем паче что мы размышляем сейчас над выделением мультипликационного объединения в самостоятельную студию. Хотим, наконец, создавать собственные рисованные мультфильмы. В более отдаленных планах — вопрос об открытии в театральном институте, по примеру других братских республик, киноотделения...

К. А. Олжас Омарович, вы говорили о необходимости ориентироваться при создании фильмов на зрителя. Это, конечно же, совершенно правильно. Но зритель наш очень разнообразен и разнохарактерен — по своим интересам, претензиям к искусству. Как же должен кинематограф действовать в этих реальных условиях? Говоря шире — как вы смотрите на взаимосвязь кино и аудитории в этих современных условиях?

О. С. Это несомненно: зритель наш не однообразен. Но специфика кино как искусства заключается в том, что оно должно собрать и объединить этого многоликого зрителя, образно говоря, в одном зале. Мы понимаем, что такое решение задачи — идеально. Потому что проблема разного восприятия художественного произведения разными группами зрителей остается проблемой. Есть художники, которые работают в расчете на зрителя очень подготовленного и с определенным, что ли, складом ума и характера; на зрителя, подобного самому автору. Это бесспорное право большого художника. Но кино в целом не может существовать иначе, чем как самое массовое из искусств.

Несколько по-иному дело обстоит, скажем, в поэзии. История литературы знает поэтов, которые работали не для многомиллионного потребителя, а на узкую группу знатоков и ценителей, иногда и просто «на себя». Таким был Хлебников. Он писал, не задумываясь, понятны ли будут читателю его стихи. Он часто писал загадками, и мы и по сие время, спустя шестьдесят лет, не все можем расшифровать. Перед нами, по сути, мастерская, лаборатория художника — притом поэта. Вправе ли мастер такого демократического в самой своей основе искусства, как кино, ограничивать себя публичными лабораторными опытами? Не конечный идейно-художественный результат выдавать на-гора, а экзерсисы, трудно воспринимаемые зрителем?

Наша задача — ею мы сейчас и озабочены — прежде всего научиться делать фильмы, способные привлечь широкую аудиторию. Притом — высокого класса. «Зрительские» — не потакающие дурным вкусам, но развивающие вкусы демократические. Марка «Қазахфильма» должна завоевать престиж на всесоюзном экране. Такова программа-минимум.

В дальнейшем, когда мы нарастим твор-

ческие мышцы казахского кинематографа, когда у нас появятся разные яркие художнические индивидуальности, тогда мы вправе будем дать возможность авторам выявлять свое «я» даже, быть может, в ущерб «кассе». Нам надо создавать такие условия работы, при которых творческая «особость» будет стремиться пробить своим лентам путь к самому широкому кругу публики — и себе, и публике на пользу.

Повторю, такие выдающиеся мастера, как Тарковский со своим уникальным талантом, есть бродило нашего искусства. Они не дают ему застояться, будоражат его, взрывают поиском новых идей, новых форм и средств выражения, вторжением в неизведанные глубины человеческого духа и человеческого социума, придавая кинопроцессу дополнительное ускорение. Пусть их поиск не всегда удачен, но без и вне новаторства жизнь искусства немыслима. Кино не может топтаться на месте. Мы обязаны ясно понимать, как бесценно и непреходяще такое творчество.

Но всю нашу кинопромышленность ориентировать на него мы не можем и не должны. А впрочем, кто это предлагает? Уникальное должно оставаться уникальным. Иначе — нерентабельно и попросту неинтересно.

Конечно же, надо изучать наш всенародный зал, разграничить в нем слои и группы, очертить и осознать их специфику. Только тогда мы сумеем понять, на кого и как следует нам работать. Мы по праву гордимся тем, что некоторые советские фильмы становятся масштабно кассовыми, будучи в то же время произведениями искусства в полном смысле слова. «Осенний марафон», «Экипаж», наконец, «Москва слезам не верит» сделаны на достойном уровне, хорошими производственниками, мастерами. Естественно, к любой из этих лент можно предъявить те или иные претензии, они не «неприкасаемы», и разные зрители их и предъявляют, исходя из собственных представлений о том, каким должно быть кино. Однако авторы этих фильмов показали всем нам, какого успеха можно добиться, если знаешь свою аудиторию — и на эту аудиторию работаешь.

Для нашей студии это золотая мечта: выпустить две-три таких картины. Понятно, что, практически стремясь к этому, мы будем иметь в виду и опасности, подстерегающие кинематографистов на этой плодотворной в принципе стезе, то есть постараемся избежать эпигонства, дурного вкуса, не впасть в грех заигрывания с публикой, не станем стремиться к успеху у любого зрителя и любой ценой. Об этих опасностях надо помнить потому, что они — возможная оборотная сторона кассового успеха. Словом, знать, что успех успеху рознь. То есть никогда не забывать, что сверхзадача наша — увлекая, воспитывать.

Наиболее ценны в наше время фильмы, где в центре — люди, которые находят себя в своем деле, обнаруживают качества, коих никто не ожидал, становятся личностями. На XXVI съезде партии прозвучало слово «предприимчивость». Речь идет, конечно же, об истинно социалистической предприимчивости, замешенной на преданности идее.

Казахские писатели, авторы сценариев и хроникальных, и игровых, просто обязаны как художники и граждане упорно и настойчиво искать в жизни таких вот людей — увлеченных и предприимчивых. Искать и находить. Одержимых. Энтузиастов. Энтузиастов трезвых, знатоков своего дела, своей сферы деятельности, умеющих определить реальные возможности сегодняшнего и завтрашнего дня и именно на них, на эти реальные возможности опирающихся. Без авантюр и заскоков. Мир всегда держался на таких людях. Они творчески относятся к любому делу, захвачены им. Они наступают, отступают, их бьют, они сами набивают синяки и шишки, страдают, мучаются, но упрямо идут и других поощряют шагать вперед. Они, подобно герою прекрасного советского фильма, «живут страстями». Без них нигде и ничего бы не происходило!

Сегодня, в эпоху, когда каждая атомарная человеческая единица вовлечена в глобальные социальные процессы, бездеятельность одного зачастую оборачивается бездеятельностью массы, сказываясь на уровне и обра-

зе жизни — как материальном, так и духовном — народа, нации, человечества. Бездеятельность — штука заразная. И потому долг художника и искусства в целом пропагандировать действенность, творческий накал, придавать им заразительность! Что бы ни делал человек — табуретки или фильмы, — все равно: пусть делает лучшие в мире табуретки и лучшие в мире фильмы.

Хочу привести реальный пример, который произвел на меня сильнейшее впечатление.

Недавно я побывал в гостях у одного виноградаря, в совхозе, километрах в ста от Алма-Аты. Несколько лет назад, когда старик уже собирался на пенсию, вернулись с военной службы его сыновья. И что он ни делал, никак не удавалось ему снова приобщить парней к жизни и работе на земле. Они бездельничали, пьянствовали, связались с дурной компанией. И вот, чтобы спасти семью, сберечь детей от безвозвратного падения, от разложения, отец пошел на необычный шаг. Он попросил, чтобы ему отдали в полное распоряжение кусок никуда не годной земли — пустырь в четыре гектара. Попросил и списанный трактор бог знает какого возраста, который давно уже ржавел металлоломом. Своими руками перебрал деталь за деталью эту рухлядь. Сыновья, которые сначала посматривали со стороны, мало-помалу стали старику помогать. Трактор ожил. Старик и его парни распахали свои четыре гектара никогда не плодоносившей земли, щедро удобрили ее и заложили виноградник.

Поначалу над стариком и его сыновьями смеялись. Так они от этих насмешек только злее становились, злость добавляла им сил, черт возьми! А парни из беспутных бездельников, которые вот-вот могли стать преступниками, становились работниками, творцами. Они постепенно отходили от своих приблатненных дружков, а когда те являлись на виноградник с вывертами и подначками, вышвыривали их вон. Как это все было ярко и впечатляюще! Им же было важно получить первый урожай, увидеть плоды своих трудов.

Мне посчастливилось побывать у старого виноградаря, когда он с сыновьями собирал этот первый урожай. Собирал урожай, вдвое превышающий выращенный на хороших землях средний погектарный урожай совхоза. Работали от зари до зари. Виноград свой они сдавали совхозу и получали за него немалые деньги. И надо было видеть, как они снимали гроздья, как бережно укладывали в ящики. Виноград их — весь! — идет на госхранение. А ведь обычный совхозный виноград идет в давильню — на соки, потому что при уборке его бросают как попало. Тут же — каждую кисть умещали в ящик нежно, прямо с росинками. Янтарные кисти! Весь урожай — высшим сортом. И то, что плоды их труда так высоко ценят, еще больше вдохновляет, поднимает работников. Потому что это значит — их работа высокосортна, и люди они высшего, творческого сорта...

Видел я этот драндулет, который они восстановили и пустили в дело: «фордзон». Представляете, сколько ему лет? Из ничего сделали нужную вещь. А если б дать таким, как они, настоящую технику! Специальный маленький трактор, навесные к нему орудия. Сколько об этом писали и пишут! Если облегчить подобный труд — чего можно добиться! И все это — от организационных усилий до снабжения техникой — нужно делать быстрее, чтобы не выветрились особые отношения крестьянина с землей, с трудом на земле. Об этом, кстати, был сделан прекрасный фильм М. Литвякова «Крестьянский двор». Если б не наш старик, его сыновья не остались бы в крестьянстве, уехали в город, и большой вопрос, кем бы они там стали. Скорее всего стали бы искать легкую жизнь. А так — они производители первоценностей, они творцы. И себя выстроили, стали личностями. Они вправе себя уважать. В последний свой приезд я видел их — это совершенно другие люди. С огромными рабочими руками, энергичные, бодрые, веселые. Услужливые — без уничижения. Они понимают, что, уважительно относясь к другим, себя этим не унижают. Точнее: они уважают ближнего, потому что уважают себя.

Как бы мне хотелось увидеть об этой замечательной истории фильм! Чем не рассказ о возрождении чувства хозяина, которое скрытно живет в человеке? Его надо уметь разбудить, дать возможность выявиться в деле.

Революция воспитала в советском человеке понимание, что он — хозяин всей страны, всего в стране, что он — в ответе за все, что происходит в мире. Глобальное, так сказать, чувство хозяина.

Но, культивируя это глобальное чувство, мы во многом упустили другую — не менее важную — сторону дела: хозяйское чувство человека по отношению к конкретному участку дела. Мы страстно хотели, чтобы в каждом укоренилось ощущение: общее — значит мое. К сожалению, нередко мы сталкиваемся с совсем иным пониманием: общее — значит ничье. От этого — многие и многие наши беды. И хорошо, что мы это поняли, и в разных краях нашей Отчизны идет поиск новых форм такой организации дела, прежде всего в сельском хозяйстве, где бы наилучшим образом сопрягались интересы общества, коллектива, личности. Общество, в котором мы живем, должно быть обществом — коллективом хозяев. Все хозяева всего, но каждый — полноправный хозяин на своем участке.

То, о чем я рассказал, перекликается с интереснейшим опытом Абашского района в Грузии, который сейчас постепенно распространяется по всей республике. Как говорится, идея носится в воздухе.

Не только, конечно, в воздухе. Партия ориентирует всех нас на такой поиск, закон уже предусматривает схожие формы хозяйствования. Многое зависит, понятно, от местных руководителей. И тут мы выходим на проблему психологической инерции, социально-психологических барьеров в мышлении кадров, — барьеров, о преодолении которых, как главной причины узких мест в нашем хозяйстве, говорил на XXVI партийном съезде Леонид Ильич Брежнев.

Кстати, насчет заразительности творческого труда: на следующий год после того, как мои знакомцы собрали первый урожай, брат нашего старика тоже попросил себе пустырь рядом с возрожденными, превратившимися в цветущую плантацию четырьмя гектарами родственников. Вот так двинулось дело... Еще кусок бросовой земли станет плодоносным...

Чем не финал картины?

Идею такой ленты я предложил самому способному нашему сценаристу. Он заинтересовался, однако не могу сказать, чтобы загорелся, принял тему близко к сердцу... По-моему, ему мешают некие шоры. Тоже своего рода психологический барьер.

Ведь у нас есть выработанный, внедренный в сознание драматургов и режиссеров некий каталог тем. С привычными, обкатанными рубриками. Вот в рамках этой рубрикации коллеги и предлагают свои заявки.

А нам надо ломать перегородки этих в зубах навязших рубрик. Выходить на социальные и нравственные проблемы — острые, актуальные, жгучие. Влиять средствами искусства на их решение. Опираясь на традиции, выработанные за тысячелетия трудящимся человечеством, и на наши, советские завоевания. Социализм и коммунизм — это прежде всего социалистическое и коммунистическое сознание. Экономика — материальная база нового общества. Вот почему мы всеми средствами, и средствами искусства, быть может, прежде всего, должны воспитывать это коммунистическое сознание. Постепенно, шаг за шагом, упорно и последовательно. Сознание, которое предполагает активное, личное и коллективное действие.

Горение! — вот форма жизни, вне которой немыслим советский художник. Вспомним Назыма Хикмета:

Ведь если я гореть не буду,
И если ты гореть не будешь,
И если мы гореть не будем,
То кто ж тогда рассеет тьму?..

...В математике есть термин: сингулярные возмущения, то есть редкие, вызванные случайными причинами. В искусстве кино издавна действуют факторы, способные вызвать в среде его творцов возмущения регулярные. Пусть это будут возмущения мысли, возмущения, которые подготовят моменты максимального творческого взлета каждого работника и всего коллектива казахского кино.

«Плывут моржи»
«Мы, нижеподписавшиеся...»
«Лариса»
«Четыре портрета»
« И с вами снова я...»
«Сказка сказок»

Лариса Кузнецова

...И не получишь зла

«ПЛЫВУТ МОРЖИ»
Сценарий Т. Калецкой. Постановка А. Васильева Оператор И. Багаев. Художник В. Костин Звукооператор В. Яковлев. «Ленфильм», 1980.

Имена Марии Стюарт и Елизаветы Английской знакомы нам не столько благодаря школьным урокам истории, сколько литературе — Шиллеру, Стефану Цвейгу. Не так давно Московский театр имени Маяковского спектаклем «Да здравствует королева, виват!» преподнес нам еще одну вариацию на эту же историческую тему, где роли двух королев исполняет Татьяна Доронина.

Литературный интерес к этим историческим персонам не только вполне оправдан, но, думаю, даже еще не до конца исчерпан. Два полярных женских типа, два острых и сильных характера, две соперницы: одна жесткий и коварный функционер на троне, другая — живая, любящая. мятущаяся душа. Одна суха, горбата, желчна, неприятна. Другая добра, отважна и обольстительна. Одна пользуется властью-страхом, властью-ложью, другая властвует в любви. Такими — благодаря литературе — запечатлелись в нашем сознании эти исторические фигуры.

Однако посмотрим на вещи через призму истории Англии тех времен, когда страна бурно капитализировалась и феодальная аристократия вынужденно пятилась под натиском нарождающейся буржуазии. Под таким углом зрения наши симпатии и антипатии к двум королевам неожиданно могут поменяться местами. Посудите: сухая, стародевствующая подагричка и невротичка Елизавета была тем не менее умна, как змий, и делала ставку на развивающиеся силы страны, в то время как другая, воспетая Шиллером как красавица с благородным сердцем, упрямо воплощала собой уходящий день истории, являла символ зари вчерашней.

Трагическое соперничество этих двух женщин — в плане историческом — было предопределено, и его жестокая развязка могла иметь лишь нюансы.

Но романтическое искусство, как мы видим, поставило свои диагнозы, выработало свои интонации.

Поэтому, наверное, неспроста наши сердца — как ни крутись — давным-давно принадлежат Марии. Так распорядилось искусство, хотя оно имело дело не с историческими реалиями, а с мотивами «на тему истории», где каждому художнику, как известно, слышится свое...

Духовное начало в человеке сложно, многомерно и противоречиво. Разделяя его по самым общим признакам, можно сказать, что духовное начало двояко — с одной стороны, оно умственное, с другой — нравственное. Искусству — как можно это понять хотя бы на примере Мария — Елизавета — ближе исследование нравственных проблем, круг нравственных идей. Здесь — главные задачи искусства, и в свете этих задач мы усваиваем, что быть добрым — значит быть ближе к похвале, чем к порицанию. Уметь любить — лучше, чем управлять даже королевством. Быть человеком щедрого сердца — талант не меньший, а может, и больший, чем талант деятеля, и т. д. Но в толковом словаре Даля есть удивительная и заставившая меня однажды остолбенеть пометка после выражения «добрый человек». Словарь трактует — «Хвала двусмысленная: не видно, есть ли воля и ум».

Думаю, теперь понятно, почему я осмеливаюсь подвергнуть сомнению устоявшийся стереотип оценок «Мария—Елизавета» и ставлю после всех плюсов и минусов этих

классических литературных образов свои робкие вопросительные знаки.

Теперь оставим королев, обратимся к совсем другому сюжету, развернутому перед нами фильмом «Плывут моржи».

В некоей научно-исследовательской лаборатории работают две немолодые женщины: лаборантка Зоя Дмитриевна (Л. Овчинникова) и заведующая этой лабораторией, известный ученый-физиолог Нина Клементьевна (Л. Аринина). Зоя Дмитриевна не просто рядовая подчиненная Нины Клементьевны, а как бы вторая, только некоронованная королева этого маленького научного государства. Много лет назад, когда лабораторию надо было пробивать, создавать и ставить на ноги, Зоя Дмитриевна играла роль почти коренного в той упряжке, которая тянула лабораторию и в конце концов вытянула на свет большой науки. Вся черновая, трудная, сверхурочная работа была добровольно и бескорыстно взята на себя Зоей Дмитриевной. Интересно, что научный энтузиазм этой женщины был своеобразен: Зоя Дмитриевна чрезвычайно уважала и любила Нину Клементьевну и служила ей, а через нее — науке.

Зритель впервые встречается с Зоей Дмитриевной, когда она проводит очередной физиологический опыт на себе самой — бегает вверх и вниз по институтской лестнице со специальным мешком за спиной и датчиками на голове и теле. Свершается это как своего рода обряд — истово, старательно. Сразу видно, человек работает на совесть, как крестьянин в страду. Видно, что человек этот добр, щедр душой и, скорее всего, его жизненное кредо находится где-то в сфере формул «служить людям», «не жалеть себя», «сеять разумное, доброе, вечное» или что-нибудь в таком же духе.

И вот во время одного из экспериментов, проводимых на подшефном заводе, Зоя Дмитриевна встречает рабочего Сан. Саныча (А. Дударенко), за которого впоследствии выходит замуж. А у нее уже трое взрослых детей — две замужние дочки и сын-студент. И внуки есть. Правда, мы так и остаемся в неведении — вдовеет ли она, разведена ли; в фильме не присутствует даже тени воспоминания о прежней семейной жизни героини — ни портрета на стене, ни намека. Мы просто верим убедительной и достоверной актрисе, что Зоя Дмитриевна прошла весь жизненный путь с той же добросовестностью крестьянки в страду, с какой свершает сейчас лабораторные эксперименты.

Взрослые дети не в восторге от замужества матери. Срабатывает прежде всего эгоизм молодости, привыкшей брать от родителей все, что только ни дается, — и любовь, и заботу, и даже, скажем, участие в научных интересах сына-студента, во имя чего та же Зоя Дмитриевна ночь не спит — доклад сыну готовить помогает... От домашних забот его освобождает — «твое дело учиться...» и т. д. Но именно сын восстает против брака матери наиболее рьяно, выдвигая наряду с эгоистическими мотивами мотивы вполне резонные. Они таковы: Сан Саныч, как он сам себя определяет, «касательно семьи вроде как бы даже отрицательный», к тому же он еще и «недоразведенный» после очередного брака, к тому же весьма склонен к спиртному, к тому же поселяется в тесной квартирке Зои Дмитриевны, где уже сложился свой быт и своя система ориентированных на науку ценностей и где Саныч с его простецкими привычками и наивной бестактностью — как слон в посудной лавке...

Не в восторге от замужества Зои Дмитриевны и Нина Клементьевна, которой непонятна логика женских чувствований ее преданной лаборантки, чуть высокопарно, но справедливо охарактеризованной за товарищеским застольем «другом и единомышленником». И вот «преданный друг» превращается в столь же преданную служанку интересов какого-то — на взгляд Нины Клементьевны — неотесанного Сани, с утра пораньше бесцеремонно звонящего в лабораторию по пустякам, изъясняющегося фразами «а чо надо-то?», «ага!» или хмельно и невпопад затевающего песню за интеллигентно беседующим столом и столь же невпопад берущего десятку — конфуз! — за разные-всякие мелкие починки в квартире Нины Клементьевны. Но все эти свойства

Саныча дополнены множеством иных оттенков, как бы «размывающих» возможные минусы нашего отношения. В итоге интонация кинорассказа о Саныче такова, что мы невольно подкупаемся его прямодушием, непосредственностью, даже дурашливой наивностью — человек без затей, какой есть, таким себя и подает, а это в наш сложный век уже, как ни говорите, заслуга. Даже смелость. К слову, А. Дударенко играет роль на таком уровне естественности, натуральности, что его можно принять за удачно найденный типаж. Наш внутренний голос предсказывает: да, симпатии к Санычу возможны, но как-то странновато, что они возникают в сердце Зои Дмитриевны, держащей себе за кумира Нину Клементьевну. Кажется, что в привязанностях Зои Дмитриевны обнаруживается столь резкий социально-психологический перепад, который можно сравнить разве что с любовью к классической музыке и вульгарным шлягерам одновременно. Но это только кажется.

Автор сценария фильма Т. Калецкая удивительно тонко и точно подметила возможность подобных — на изломе, на контрасте — психологических пристрастий у людей типа Зои Дмитриевны, запечатлев в образе своей героини двойственность личности, проросшей или — точнее — прорастающей из одной социально-психологической почвы в другую. Такая личность всегда будет стремиться душой сразу в две гавани одновременно: в ту, из которой вышла в жизненное плавание, и в другую — гавань-цель. И, по-видимому, не будет ничего удивительного в том, что у такого человека возникнет желание оторваться от своих истоков и выступить в иной, более высокой, совершенной, престижной и достойной, как ему кажется, роли. И в этом случае нередко подсознательное отталкивание от своего прошлого. Если вы услышите в трамвае презрительный упрек кому-то «деревня...», скорее всего, это слетело с уст сельского человека, осевшего в городе. Даже квартиры вчерашних сельских жителей, ставших горожанами в первом поколении, порою выглядят куда более «шикарно», «по-городскому», чем у коренных горожан. Поэтому-то Ленька, сын Зои Дмитриевны, куда более серьезно и страстно, даже воинственно как-то настроен по части науки, чем дочка Нины Клементьевны, такую «гавань-цель» перед собой не видящая, раз уже в исходной семейной «гавани» для нее этой науки — хоть отбавляй...

Добрый человек почти всегда считает, что избранная им гавань-цель есть всеобщее неоспоримое благо. И он тащит туда всех, кого любит.

Полагаю, это отчасти объясняет повальное стремление родителей определить своих детей во всевозможные музыкальные и языковые школы, секции фигурного катания, невзирая на стремления и склонности тех, кому предстоит обучаться. Схема родительских чувствований здесь элементарна: если мы сами не достигли этих прекрасных гаваней — пусть уж наши дети...

Зоя Дмитриевна, любящая Саныча как-то по-матерински, искренне старается усовершенствовать его, изменить, облагородить — перевести в другой поведенческий ряд. Но спросим себя: почему она не принимает Саныча таким, каков он есть, — ведь полюбила же его, к чему переделки? Тем более что человеку-то пятьдесят, «верный полтинник», как Сан Саныч говорит о себе.

А переделки к тому, что Зоя Дмитриевна уже смотрит на жизнь через световые фильтры той среды, к которой сама прибилась. Она — полуинтеллигентка в первом поколении. На экране это прочитывается во всем — и в облике ее, и в той позиции, которую она занимает в области научного обслуживания, и в чуть школярском поклонении Нине Клементьевне, и в типе воспитанных ею не слишком любезных дочек (Ленька — случай особый). Героиня искренне и по-человечески трогательно тянется и к науке, и к интеллигентности, хотя слово «тянется» здесь не совсем точно: она уже почти состоялась в качествах, к которым стремилась. Но где-то в глубине ее личности живы те корни, из которых она вышла и к которым — скорее всего — принадлежал неведомый нам и не удостоившийся даже портрета на стене отец ее троих де-

«Плывут моржи». Зоя Дмитриевна — Л. Овчинникова, Саныч — А. Дударенко

тей. И Саныч тех же корней. Правда, он так и застрял в своей исходной социальной «луковице» работяги-простака, особенно не развившись, может, даже наоборот — водка-то назад тянет... Но зато, повторяю, человек этот подкупает искренностью, теплотой, готовностью что-то сделать, смастерить, починить — помочь, услужить, пойти навстречу. Щедрая душа, как ни говорите! Он — дающий, а не только берущий. И за это его и любит героиня. Она устала всю жизнь только отдавать... Правда, нет у Саныча культурной огранки, даже особых нравственных принципов — тоже нет. Но тут давайте признаемся, что и у нас на глазах фильтры, что и в нас есть что-то от убеждений Нины Клементьевны, а если вглядеться, то мы и сами на нее похожи... А так-то, подумайте, к чему Санычу культурные огранки, на которые Зоя Дмитриевна сил не щадит? К тому, что она считает это за добро, за благо для Саныча, да и самой как-то стыдновато за него... Спасибо, Саныч сам вроде бы тоже тянется к знаниям, что-то читает, даже стихи, не лишенные морализаторства, сочиняет, искренне страдает об оставленной в прежней семье дочке Жанночке, ребячливо впечатляется успехами генетики («...изучают эту, как ее, генетику... Ну, влезают в тайну... Если у жены светлый волос, например, а у мужа черный, то будет у ребенка черный или наоборот...») — одним словом, самосовершенствуется... Совсем вроде бы незначительный штрих: после этих «ученых» разговоров Саныч тут же настойчиво предлагает выпить «за науку», но его захмелевшая фигура с помощью бисерно рассыпанных тут и там деталей, актерских и режиссерских, уже утеплена, уже осветлена. Мы настроены скорее «за», нежели «против».

Да и Зоя Дмитриевна свято убеждена в разнообразных Санычевых «увлечениях и интересах», даже мечтает купить ему письменный столик, дабы он мог «посидеть, сосредоточиться, стихотворение записать...» Все это не мешает Нине Клементьевне, как и детям Зои Дмитриевны, оставаться при своем мнении о Саныче. Ленька в припадке гнева предельно круто характеризует отчима: «чмур болотный», «алкаш бакалейный». И дальше: «Все! Хватит! Надоело! Все! Ухожу! А Саныч пускай процветает у нас в квартире!» (этот эпизод великолепно проведен молодым актером Д. Харатьяном).

Короче, ворвавшийся в сюжет Саныч, этот «чмур болотный», становится пробным камнем устоявшихся и, казалось, годами проверенных людских отношений — матери с детьми, лаборантки с профессоршей и коллегами по лаборатории.

Итак, пробный камень брошен. Что же про-

исходит с Зоей Дмитриевной, когда она — ввиду новых семейных обстоятельств — уже не может, да и не хочет тянуть лямку сверхурочных и даже напротив — норовит уйти домой пораньше? Когда перетянутый ею с завода в лабораторию (и, следовательно, в новую человеческую среду) Саныч вдруг компрометирует лабораторию и жутко шокирует Нину Клементьевну, попав в вытрезвитель?

Саныча увольняют, ладно. Но и сама-то Зоя Дмитриевна перестает быть тем неприкосновенным лицом, каким была, когда «ломила» за троих. Она становится лицом вполне заурядным, чье заявление об уходе «по собственному желанию» подписывается без особого сопротивления начальства и даже без попытки выяснить отношения. Общий знаменатель получается не совсем чтобы «скатертью дорога», но — «мы вас не удерживаем»... Это потрясает Зою Дмитриевну. Ее былые заслуги перед коллективом и Ниной Клементьевной оказываются перечеркнутыми! Да и человеческие связи тоже — ее коллеги даже не захотели понять ее новое семейное и, следовательно, психологическое состояние, а ведь сами — женщины... Новое семейное состояние требовало-таки от нашей новобрачной времени: чтобы повести Саныча за собой, чтобы «прибить» его к новой человеческой гавани — тут тоже нужны сверхурочные...

Правда, героиня свято убеждена, будто ее избранник тоже стремится туда же и мешает ему одно: «он ни разу в жизни не чувствовал о себе заботы настоящей. У него никогда не было рядом человека преданного. Он даже не верит в возможность этого... Он обязательно отогреется, отойдет и поймет, что у него есть семья, он хороший человек, я чувствую это...» Эта концепция Зои Дмитриевны перекликается и со взглядом Саныча на самого себя: «Я... принципиально злой человек. Мир жесток. Мне уже начинает казаться, что вся эта жестокость направлена персонально против меня, и я восстаю... а в гневе или при упадке духа могу натворить... не сообразуясь с рассудком».

Итак, Саныч бунтует против несовершенств мира, а Зоя Дмитриевна применяет к нему щадящую педагогику любви и доброты. Чего стоит один ее приход с набитым бутербродами чемоданчиком к вытрезвителю, откуда виноватый Саныч уже вознамерился возвращаться восвояси, а Зоя Дмитриевна ждет его к обеду, будто ничего не случилось. Чего стоит попытка Зои Дмитриевны взять в свою семью Жанночку, о которой тоскует ее непутевый папаша Саныч! Мера сердечной щедрости этой женщины здесь превышает все возможные пределы. И мы, зрители, понимаем — не только все карты на стол выкладывает эта поздняя женская любовь, но Зоя Дмитриевна, видно, вообще человек такой — всегда все карты на стол, в сверхурочных ли, в материнстве ли, или сейчас вот — с Санычем...

Но Саныч — и в этом его парадоксальное, но неоспоримое личностное достоинство — более цельный и более привязанный к своим исходным корням человек. Он без комплексов и не больно-то обольщается новыми интеллигентскими «гаванями», куда ему, по компасу Зои Дмитриевны, необходимо плыть, преодолевая сопротивление волн. Не потому ли с ним и случаются срывы, приводящие его в вытрезвитель? Непосильны для него психологические напряжения приспособления к новой и чужой ему среде, не надо ему это! Почему на склоне лет он должен отказаться от самого себя, переменить свои привычки — носить галстук, к которому он не привык, и не брать денег за свои ремонты, к чему он как раз привык? Бродить по магазинам в поисках вовек не нужного ему письменного столика и вообще — становиться пай-мальчиком, когда он с детства неисправимый сорванец! Зачем ему на склоне лет комплекс неполноценности, который волей-неволей внедряется в него хотя бы по простой причине его несоответствия там, где от него ждут соответствия?

С моей точки зрения, в Саныче, каким он получился в фильме, есть лишь один истинный грех, на исправление которого надо бы и в самом деле силы положить. Это привычка к пьянству. Но, приглядевшись к Санычу, любой мало-мальски знакомый с проблемой пьянства скажет: тут уже роковой рубеж перейден, тут старайся не старайся, а болезнь

запущена. Можно, конечно, посуетиться во имя любви к герою, но, даже проснись в нем самом чувство самосохранения, поздновато, поворота нету... Хочется, конечно, надеяться, что душевные вложения Зои Дмитриевны дадут-таки благие всходы, да и авторы подбрасывают нам материал для таких надежд: обросший щетиной после очередного пребывания в вытрезвителе Саныч как бы прозревает и молитвенно просит Зою Дмитриевну: «Не бросай меня. Возьми меня в руки...» Она и не бросит — возьмет, только скорее всего их дальнейшие отношения будут складываться примерно так: она будет закармливать его своей добротой, он ее — своим вытрезвителем.

И вот, растревоженная фильмом, думаю: мотивы доброты, бескорыстного и беззаветного служения людям, безграничной и самоотверженной любви человека к человеку всегда были на хорошем, как говорится, счету литературы и искусства. Возьмем фольклор. Сказочные падчерицы, выгнанные злыми мачехами из дому, всегда в конце концов своими добрыми делами побеждали зло; народная мудрость не могла допустить здесь иных сюжетных финалов. Это понятно. Если бы не было доброты, альтруизма и самоотречения — человечество не выстояло бы как вид, не утвердилось бы на земле. Слабых надо было защищать всегда, ибо слабыми оказывались дети, женщины и старики. И делалось это не просто во имя защиты как таковой, но и во имя блага самих защитников: дети и женщины — будущее, старики — воплощение прошлого опыта, живые носители информации. И те и другие — эстафета жизни, залог развития. Не надо вдаваться в особую философию, чтобы понять, насколько нужна и жизненно необходима была человеку любовная забота о другом человеке.

Однако в этом моем пассаже придирчивый читатель тут же найдет изъян: я трактую доброту и альтруизм, употребляя слова «нужны», «полезны», «для того, чтобы...». Насколько я чувствую и понимаю движение человеческой нравственности во времени, настолько я могу предположить вот что: понятия доброты и самоотречения постепенно отделились от понятий «нужно» и «для того, чтобы...» и превратились на каком-то витке исторической спирали в самостоятельно-самоценные, не зависимые от конечной цели. Их роль в естественном отборе уже свершилась — в силе остался только нравственный отбор. Доброта постепенно стала выступать как эквивалент нравственного золота. На него вовсе не обязательно делать какие-то приобретения и совершать с его помощью взаимовыгодный обмен («для того, чтобы...») — золото есть ценность само по себе.

Такая точка зрения близка мне. Однако я не могу игнорировать опыт искусства, исследовавшего феномен доброты человеческой не раз и не два. Зорко видящие художники уже неоднократно подмечали жестокие противоречия добра и зла там, где, казалось бы, живет одно только добро высшей пробы. Беглый каторжник Жан Вальжан ворует у приютившего его епископа серебряные подсвечники — ничего не скажешь, хороша расплата за золото пригревшего его сердца! Зло — за добро? Чеховский дядя Ваня оказывается на грани тяжкого душевного кризиса, хоть стреляйся (чеховский Иванов, кстати, это и делает), когда понимает, что все вложения своей высокой и щедрой человечности свершил практически в ничто — в духовный вакуум профессора Серебрякова, который — помните? — собирает обитателей дома, дабы, потирая руки, объявить о продаже имения, на ведение дел в котором дядя Ваня жизнь потратил. В магниевой вспышке трагического прозрения дядя Ваня вдруг видит себя духовным банкротом. Поразительно, что Чехов обращался к теме «Дяди Вани» не раз («Леший», «Иванов»). Это, судя по всему, принципиальная для писателя тема, кровная и очень важная. Поразительно и другое — что тень дяди Вани буквально следует за каждым добрым человеком. В тысячах семейств разыгрывались и разыгрываются сюжеты, психологический механизм которых анатомирован Чеховым — не важно, что дядями ванями оказываются лица обоего пола, тети даже чаще, чем дяди... Так что же так волнует Чехова,

какую загадку он пытается разгадать? Загадку кризиса доброты или загадку ее беззащитности, уязвимости, ее трагического неумения быть «с кулаками», извечно присущими злу? Или загадку неожиданного сопряжения доброты со злом, которому она — по близорукому неведению — служила? Или вообще Чехов анатомирует доброту так и сяк: почему же его добрая Душечка выглядит почти дурочкой?

Если взглянуть на Зою Дмитриевну с высоты русской литературной традиции, наработанной в теме «добро — зло», «эгоизм — альтруизм», то наша скромная лаборантка окажется родной сестрой дяде Ване и троюродной — Душечке. Можно спорить, что тема Зои Дмитриевны в фильме лежит скорее в плоскости утверждения права женщины на женскую судьбу, в то время как окружение привыкло видеть в ней трудовую бесполую пчелу. Да, эта тема в фильме заявлена, не станем ее отвергать. Но сценарий, повторяю, интереснее и глубже этой в общем-то плоской и— с моей точки зрения — не требующей особых доказательств идеи. Женщины — трудовые пчелы, груженные, как авоськами, обязанностями производственными, месткомовскими, семейными и прочая — да, это печально и грустно, но это лишь косвенно сообразуется с образом Зои Дмитриевны, ибо и в новом своем женском качестве — любимой и любящей — она продолжает в основном сохранять самосознание трудовой пчелы. Ее уже не изменить, как особенно не изменить Саныча. Поэтому я все-таки вижу в этом «женском» сценарии тему куда более широкую. Я вижу в сценарии тему «добро и зло». Поведение Зои Дмитриевны в какой-то мере иллюстрирует беззащитность, жертвенность и, увы, неразборчивость доброты, протраченной — на стезе лаборатории и Нины Клементьевны — без отклика, без отзвука...

Воистину самоценна доброта Зои Дмитриевны, высокой пробы золото, так и не нашедшее сферы эквивалентного обмена! Саныч, правда, старается соответствовать, да вряд ли потянет он на золото — дай бог ему хотя бы бронзы.

Итак, если поставить рядом Зою Дмитриевну, Саныча и Нину Клементьевну и взглянуть на их личностный, человеческий рост, выяснится невероятное, но очевидное, хотя фильм и не делает на этом акцента: известный ученый, можно сказать, светило, в нравственном плане — некий недомерок рядом с неприметной женщиной, сейчас суетящейся с авоськами во имя своей запоздалой любви, а когда-то суетившейся — безвозмездно, заметим себе! — на сверхурочных во имя научного процветания уважаемой Нины Клементьевны. И даже Саныч в нравственном плане будет повыше профессорши, ибо соотносит все-таки свое поведение с реакцией на себя других людей — неуклюже, смешно, невпопад соотносит, — но все же он человек среди людей, в то время как Нина Клементьевна — человек среди себя самой... Поэтому, если нам на пути попадается личность типа Елизаветы Английской или Нины Клементьевны, должны ли мы лоб себе разбивать, кланяясь им за их практические успехи? Отдавая им должное, мы вправе и спросить с них: а каковы они есть сами? Ибо цена человека исчисляется не только тем, что и как он делает на ниве материального прогресса... И если лет двадцать-тридцать назад наше искусство остро интересовалось проблемой «талант — бездарность» на уровне профессиональных проявлений героев («Океан» А. Штейна, например), то сейчас все чаще и внимательнее исследуется стык более сложный, где профессиональная успешливость и даже талантливость порою лишь оттеняет бесталанность человеческую. Это уже свежо. Это уже не просто «поступь материального прогресса» через носителей его самого — это поступь человечества во времени, это развитие знания человека о себе самом.

В этом свете личность Марии Стюарт, точнее, шиллеровская ее версия, прочно внедрившаяся в наше сознание, связывается с нравственными силами, которые имеют для человечества ценность не меньшую, чем силы производительные. Другое дело, что сердечную теплоту, «жар души», как говаривали в старину, такие люди то и дело расходуют как бы во вред самим себе (о, вечный дядя Ваня!), но, видно, удел всякого тепла — по

«Плывут моржи». Зоя Дмитриевна — Л. Овчинникова

второму закону термодинамики — драматичен: ему, как правило, приходится быть жертвенным. КПД чрезвычайно низок! А в человеческих отношениях порою — и с обратным знаком. Воистину: не сотвори добра — и не получишь зла. И вместе с тем, наверное, теплота добрых сердец все-таки не зря тратится — она идет в общую копилку человеческой нравственности. И вот мы встречаемся с Валентиной, как бы родной дочкой Зои Дмитриевны по духу, — героиней драмы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» в фильме Глеба Панфилова «Валентина». Доброта передает свою невидимую эстафету, и мы, будем полагать, никогда не окажемся в разреженном пространстве холодного рационализма: всегда сквозь холод и льды где-то будут плыть «моржи», неся в себе неистребимое тепло души и сердца. Но и зло имеет свою эстафету...

Мне, кажется, удалось вконец убедить читателей, что я — за доброту. Теперь перехожу к той части рецензии, где мне придется выступить в некотором смысле против нее. Да и диалектика вопроса как раз такова, что одними «за» тут не отделаешься. Противоречивость народных поговорок по поводу добра и зла эту диалектику иллюстрирует как нельзя лучше. «За зло не жди добра». Хорошо — поверим. «За добро злом не платят». Так ли? Или тоже поверим? «Всяк в своем добре волен» — в это поверим безоговорочно, присоединив сюда мысль, что каждый волен и в собственном зле... Что получается? Что идея самоценности добра должна переплетаться в искусстве со своей антитезой — с показом неразборчивости, всеядности, а порою глуповатой бестолковости добра, оборачивающегося для своего носителя тем «услужливым дураком», который, как известно, «опаснее врага».

И вот — пожалуйста — «Осенний марафон», где добрый, ко всем без разбора добрый Андрей Бузыкин в конце концов оказывается обглоданным, расхищенным, растасканным на части теми, кому он старается дарить если не чистое золото добра, то уж во всяком случае не нести зла, не причинять боли. В фильме А. Володина и Г. Данелия бузыкинская всеядная доброта приобретает черты свинства по отношению к себе самому, и ав-

торы делают мудрейший и актуальнейший вывод о необходимости избирательной доброты, об экономии человеком самого себя, своих нравственных ресурсов в условиях изобилия современных человеческих контактов, множащихся в нашем урбанизированном мире не только этажами домов, но и этажами наших бесконечных дел, наших связей, часто не обязательных...

«Осенний марафон» блестяще корреспондирует с намеком Даля о двусмысленности похвалы «добрый человек», с намеком, брошенным сто лет назад. Быть по-бузыкински добрым ко всем без разбора — значит не знать ни меры, ни вкуса, ни цвета добра, значит — быть злым к себе. Спасибо, что сей герой страдает — он умен, он понимает... Но волито нет — так что от понимания этого только хуже на душе. Знать и не мочь... Бузыкин — герой трагикомический. Дядя Ваня, как и Зоя Дмитриевна, хоть обольщался надеждами, ему — простительно. Бузыкин же насквозь видит все, но сделать ничего не может... Оттого-то дядю Ваню и Зою Дмитриевну мы уважаем, сочувствуем им, Бузыкина — лишь жалеем...

Бузыкин — как горьковский Лука, только в действии. Крестьянская хитрость Луки никогда не пустила бы его собственные теории в дело: бока собственные жалко. Бузыкин же — в деле, как и наша «моржиха». Вот и попадают они, голубчики, в такой оборот духовной эксплуатации, что только кости трещат. Тут впору злыми становиться — добрее будет!

Но как, скажите, осуществить избирательность доброты? Кого дарить ею, кого — нет? Каковы и где критерии? Как ни парадоксально, но критерием является сам человек, несущий добро. Кому несет — тому, значит, и считает нужным. Раз всем несет без разбору — значит, пусть сто раз он добр, но не зрел по большому нравственному счету — не отличает зерна от плевел, а значит — и не умен... И попадется он когда-нибудь на удочку какой-нибудь Елизавете. Вот здесь мы соединяем в единый замок два духовных начала в человеке — умственное и нравственное. Человек хотя и сложен, и многомерен, но един и целостен — его доброта должна быть умной, а ум добрым... Марии бы чуть «поелизаветнее» быть, а Елизавете — «помариистее»!

Однако случись так — искусство потеряет для себя ту надежную схему «катод — анод», которая и держит, подобно острой вилке, конструкции почти всех сюжетов. Катоды и аноды нужны искусству, без них — пресно. Но в жизни-то порою как горька картина избиения добрых дурачков умными злодеями!

Даже позволю себе такое соображение: христианская формула «возлюби ближнего, как самого себя» предлагает — с изворотливостью многоопытной религиозной пропаганды — умный вариант доброты, что-то наподобие «разумного эгоизма». Даже критерий есть избирательности — «как самого себя»! Но сложность дела в том, что воистину добрые люди, как правило, себя-то любят, увы, меньше всех...

Опять же читатель скажет, что слова «эгоизм», «должна», «ум» не очень-то к доброте идут, ибо она не исчисляется ни мерами пользы или вреда, ни нормами, ни регламентами, ни разумениями. Она — иррациональна, и в этом ее главная сила. Она либо есть, сила эта, либо ее нет. И мы недаром любим чудаков, читаем детям сказки про Иванушку-дурачка, который потому-то и «дурачок», что — добрый. Сказка, увы, не ошибается! И слава богу, что сказка — любая — всегда дает компенсацию доброте: добро торжествует, зло наказывается. Но как мы жаждем таких компенсаций в реальной жизни или — хотя бы — в искусстве! Кстати, компенсированность доброты и наказание зла — одна из причин бурного успеха фильма «Москва слезам не верит», точнейший барометр нынешних нравственных настроений: добро должно побеждать, хватит ему в побитых ходить! Пусть само побивает! Успех фильма — симптом серьезнейший и благой, на уровне зрительского чувства высказанный. Тоже, кстати, иррациональное требование публики! Значит, время настало!

Да, мы любим добрых чудаков. Любить-то любим. Но кто-то ведь обязательно улыбается

одним углом рта на какого-нибудь чудака или чудачку. А кто-то и вовсе показывает полный рот зубов — но не в улыбке уже, а в готовности волчьей хватки. И сложность жизни такова, что этой волчьей хваткой добрый человек порою перекусывает сам себя, не жалеючи разматывая силы свои на всякие разные ненужные самосожжения и добродейства. И от этого волчьего оскала — кому бы он ни принадлежал — искусство обязано охранять человека, коли уж он оказывается носителем такого небезобидного для себя свойства, как доброта.

На такие этические размышления наводит фильм «Плывут моржи», хотя я отдаю себе полный отчет в том, что режиссер стремился повернуть сценарий в иную плоскость, прочитать его в контексте популярной ныне женской темы. Но срез жизни, воссозданный на экране, оказался настолько достоверным, узнаваемым, что обрел самодвижение, вышел из-под власти режиссера. Незапланированный результат оказался интереснее и выше запланированного. И винить тут некого и не в чем. Скорее и кстати — поздравить.

М. Швыдкой

Шестеро в одном вагоне

«МЫ, НИЖЕПОДПИСАВШИЕСЯ...»
Сценарий А. Гельмана. Постановка Т. Лиозновой. Оператор П. Катаев. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Л. Бухов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького по заказу Центрального телевидения, 1981.

В скором поезде, на перегоне между райцентром Куманево и областным центром Елино, в хвосте одного из купированных вагонов у двери с надписью «туалет» главный диспетчер СМУ «Сельхозстрой» Леонид Шиндин встретился с известным советским певцом Иосифом Кобзоном...

Встреча не только для Лени Шиндина, но и для нас, зрителей, была ошеломляющей неожиданностью, хотя история современного кинематографа уже знает нечто подобное: вспомним недавнее знакомство героинь фильма «Москва слезам не верит» с И. Смоктуновским.

Эпизода с Кобзоном нет в пьесе Гельмана, он был написан специально для экранной версии и, похоже, нужен был режиссеру Т. Лиозновой не ради шутки и уж наверняка не только для того, чтобы обнаружить простодушие Лени Шиндина — Леонида Куравлева, у него простодушие и так на лице написано. Появление реального, всем известного лица в киноварианте пьесы А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...», на мой взгляд, должно было многое прояснить в поэтике картины. И прежде всего — подчеркнуть недостаточную достоверность происходящего. Едва ли не каждому телезрителю понятно, что Кобзон появился в картине Лиозновой «нарочно», что это трюк, придуманный авторами. Но именно этот откровенный трюк и заставил ощутить укорененность невероятных событий, происходящих на экране, в подлинной реальности. Он был демонстративно неправдоподобен, а по видимости — свидетельством того, что какой-то главный диспетчер какого-то СМУ «Сельхозстрой» в купированном вагоне скорого поезда действительно пробовал обманом подписать акт о приемке хлебозавода у той самой комиссии из области, которая днем этот акт не подписала, а когда обман обнаружился, раскрыл председателю комиссии, неподкупному Юрию Николаевичу Девятову, глаза на беспорядки и злоупотребления, творящиеся в областном тресте сельского строительства.

Встреча главного диспетчера СМУ «Сельхозстрой» из райцентра Куманево с Иосифом Кобзоном в вагоне поезда — удивительна, но возможна; Леня Шиндин — ненастоящий, это персонаж, которого играет Куравлев, зато Кобзон — настоящий, а «настоящесть» Кобзона документирует реальность Шиндина.

Т. Лиознова будет добиваться «эффекта Кобзона» и в других эпизодах, на протяжении всей

ленты: подлинность, психологические и бытовые подробности она соединит с комедийной, трюковой условностью. Задача, хоть и не раз волновавшая мастеров нашего телевизионного кинематографа (вспомним хотя бы «Иронию судьбы» Э. Брагинского и Э. Рязанова), но не так-то легко решаемая. Тем более что в данном случае режиссерский замысел, как ни один другой, — я имею в виду сценические интерпретации пьесы Гельмана — выявил ее жанровую природу, скрытую автором. Т. Лиознова понимала, что природа телевизионного кинематографа требует иной, чем театр, степени приближения к действительности, иного ракурса ее рассмотрения. Но отдавала себе отчет и в том, что именно театральная условность вещи, ее связь с комедиографической традицией, сложившейся на советской сцене, предопределяет внутреннее художественное своеобразие сюжета, сочиненного писателем.

Судьба третьего драматического произведения А. Гельмана существенно отличалась от двух предшествующих. «Мы, нижеподписавшиеся...» были написаны специально для театра, в отличие от «Премии» и «Обратной связи», которые предназначались для кинематографа и лишь волей случая стали событиями и в развитии сценического искусства. Кинофильмы С. Микаэляна и В. Трегубовича получили общественное признание до театральных перевоплощений сценарного первоисточника (напомню, кстати, что сценарий «Премии» был опубликован не в «Театре», а на страницах «Искусства кино»), тогда как пьеса «Мы, нижеподписавшиеся...» получила экранную жизнь уже после того, как отшумели дискуссии по поводу спектаклей В. Плучека и О. Ефремова в Москве, Г. Товстоногова в Ленинграде. Т. Лиознова решила снимать кинофильм, зная пьесу, ее разнообразные театральные варианты и неоднозначные суждения о ней профессиональных критиков и широкого круга зрителей.

Киноверсия популярной театральной пьесы — явление настолько сегодня обычное, что, казалось, не стоило столь подробно останавливаться на этой стороне дела. Но поговорить о некоторых общих проблемах в данном случае полезно, в итоге, думаю, мы лучше поймем, что же режиссер Т. Лиознова сделала с пьесой А. Гельмана, в чем же оригинальность ее трактовки.

Пока иные теоретики и практики ломают копья, отстаивая неизменность специфики тех или иных родов и видов искусства, пока статьи о взаимодействии театра, телевидения и кинематографа не перестают возникать из-под пера критиков и режиссеров, повседневная творческая жизнь распоряжается по-своему: пьесы становятся литературной основой фильмов, а сценарии искушают театральных режиссеров — и небезрезультатно. Публика, еще пятнадцать-двадцать лет назад не желавшая дважды смотреть одну и ту же историю на экране и на сцене, теперь охотно мчится после кинопросмотра в театр; спектакль, показанный по телевидению, раньше сразу же после этого сходил со сцены, а ныне телепоказ сообщает ему новую популярность. Художественных табу в искусстве кино и театра сохраняется все меньше и меньше. «Разве есть сейчас что-нибудь неподвластное кинематографу?», — восклицают одни. «Театр сегодня способен поставить телефонную книгу!» — с вызовом утверждают другие. Но ни первых, ни вторых не вдохновляет телефонная книга. И кинематографисты, и служители Мельпомены одинаково жаждут содержательности. И вовсе не случайно все чаще оказываются соперниками, претендентами на один и тот же роман, пьесу или сценарий. Всех интересует наиважнейшее, наизначительнейшее, наиактуальнейшее. У кого повернется язык упрекнуть режиссеров или артистов в том, что они хотят ставить и играть произведения, которые оказались в центре общественного внимания? Удивительно ли — в свете этого факта, — что мастера зрелищных искусств все меньше и меньше заботятся ныне о «специфике». Задача «перевода» с языка одного искусства на язык другого уже не вызывает больше сомнений в своей принципиальной правомочности. Практика убедила в том, что взаимопереводимо многое, если не все. Было бы что ставить. Как это сделать — такого вопроса при нынешнем многоумении вроде бы и не возникает. Территория режиссерского творчества расширилась почти бес-

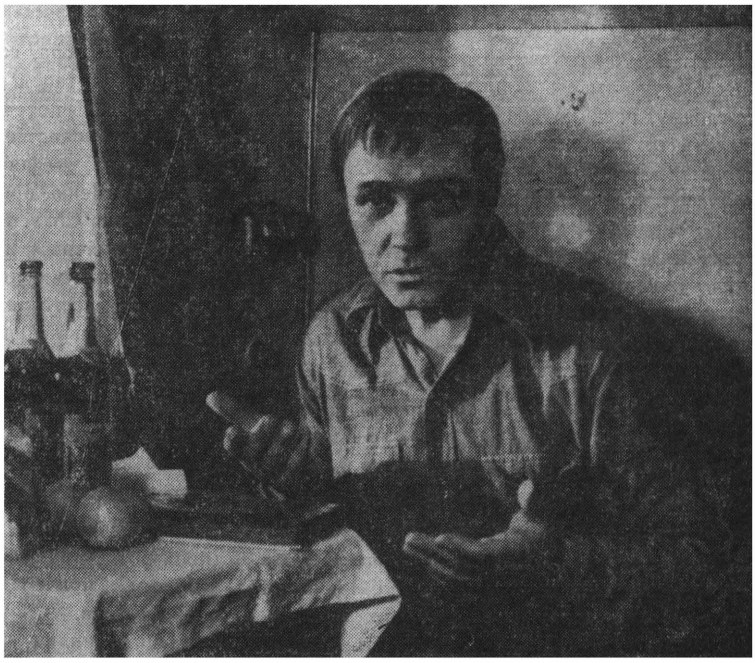
предельно: проза, поэзия и публицистика — все виды и жанры литературы стали в наши дни общим достоянием театра, кинематографа, телевидения и радио, вопрос лишь в мере таланта режиссуры, в наличии отваги, которая необходима для того, чтобы взяться за то, что еще вчера казалось невероятным.

Разрушение, размывание границ между родами и видами художественного творчества обусловливается еще и внутренними причинами, изначально присущими каждому искусству в отдельности, стремлением каждого искусства к передаче полноты воплощаемого им мира. Именно ради этого разрушаются жанровые каноны, испытываются возможности создания некоего метажанра, способного вобрать в себя особенности если не всех, то многих жанров. Особенно это ощутимо в искусствах зрелищных, где к «чистому» жанру нередко стремятся представители ремесленного профессионализма, а самобытные, отмеченные своей «именной печатью» художники стремятся к новым синтезам, симбиозам, жанровым новообразованиям. Такова реальность — и с ней нельзя не считаться.

Однако следует помнить: и в нынешней художественной ситуации каждое искусство хранит свою родовую и видовую историю, не желает расставаться с собственным творческим генотипом, а он неизбежно сопротивляется меняющему все и вся времени, требует к себе чуткости и уважения и жестоко мстит каждому, кто не чтит культурной генеалогии.

Т. Лиознова отнеслась к ней уважительней многих, и случай «Нижеподписавшихся...» стал в силу этого весьма примечательным и поучительным прежде всего с точки зрения нащупывания жанровых координат.

Здесь надо признать, что автор пьесы, на мой взгляд, нанес себе урон, не выявив ее жанровую определенность. В этом упреке нет никакого отступления от того, что было сказано выше о тяге современных зрелищных искусств к «метажанру»: одно дело синтезы, даже самые причудливые, и совсем другое дело — жанровая неопределенность мысли (сце-



«Мы, нижеподписавшиеся...». Шиндин — Л. Куравлев

«Мы, нижеподписавшиеся...». Алла — И. Муравьева

нария). В этом случае на театре каждый должен был угадывать жанровую природу пьесы по-своему, всяк на свой лад должен был досказать то, чего не досказал Гельман. Постановщики — каждый по-своему — определяли для себя «условия игры», проясняли законы, по которым будут развиваться события в скором поезде на перегоне Куманево — Елино.

В принципе определение «пьеса» искушает режиссера независимостью стилистических решений, свободой в выборе средств, необходимых для проникновения в суть драматургического замысла. В случае «Нижеподписавшихся» это проявилось в том, что Леня Шиндин, который пытался заставить комиссию облисполкома подписать акты о приемке хлебозавода ради спасения своего начальника, оказывался то героем социальной драмы, как было во МХАТе, то продувной бестией, ловчилой, как получалось в некоторых периферийных театрах. В то же время анализ предшествующих пьес драматурга заставлял критиков думать, что Леня Шиндин, подобно Потапову и Сакулину, — alter ego автора, если и не идеальный, то уж, конечно же, герой положительный во всех отношениях. И потому А. Гельмана либо упрекали в безнравственности центрального персонажа, либо, желая похвалить автора, идеализировали Леню, представляли его эдаким Дон-Кихотом из СМУ. Но чаще всего Шиндина мерили Потаповым и Сакулиным и, обнаружив, что он такого сравнения не выдерживает, не скрывали своего разочарования.

Т. Лиознова пошла по другому пути: попыталась открыть особенный характер литературного материала, предложенного драматургом, выявить его новизну и оригинальность в ряду других произведений на производственную тему. Она режиссерски доказала то, чего не смогли понять иные критики: пьеса «Мы, нижеподписавшиеся...» не укладывается в модель производственной драмы, которая сложилась в 70-е годы, причем при самом активном участии А. Гельмана.

Леня Шиндин плутовал и пускался во все тяжкие, чтобы подписать акт о приеме хлебо-

завода, у которого было более семидесяти недоделок, тогда как Чешков, Потапов, Сакулин, утверждавшие новую производственную этику на экране и сцене 60—70-х годов, сделали бы все возможное, чтобы вывести такого «патриота» своего строительства на чистую воду. Вранье на производстве, «втирание очков» — было чуть ли не важнейшей мишенью праведного публицистического гнева авторов производственных драм тех лет. И вдруг один из них словно бы отказался от всего прежде сказанного — им в том числе — и в центр производственной коллизии поставил типичного ловкача, который безнравственными средствами хотел разрешить безнравственную ситуацию для достижения вполне нравственой цели.

Ловкач этот бесспорно наделен автором заразительным обаянием. Хотя в процессе достижения своей цели Леня Шиндин делает вещи, которые сближают его, конечно же, не с Потаповым или Сакулиным, а скорее с Игнатом Нурковым из «Обратной связи», пустившимся во имя высокой конечной цели на заведомую ложь, или с Кочновым, удачливым, нахрапистым бригадиром из «Премии», антагонистом Потапова. Правда, отрицательные персонажи прежних пьес Гельмана были монохромны. А у Ленечки характер больно уж противоречивый. Высокое и низкое уживаются в нем самым причудливым образом. Так, не используя ни единой из своих «пробивных» способностей для личного «благоустройства», он оказывается невероятно изобретателен, когда эти способности нужны для дела. Как адъютант своего начальника, в которого он влюблен бескорыстно и самозабвенно, влюблен за то, что Егоров, начальник Куманевского СМУ, добивается не «вала», как прежний начальник того же СМУ Грижилюк, а высокого качества жилых домов и прочих объектов, предназначенных для колхозников, Леня готов на все, чтобы охранить от ревизоров своего идеального героя. Но управляющим трестом в облцентре был назначен как раз Грижилюк, мастер «втирать очки», и сейчас СМУ Егорова подчиняется именно ему. Не кто иной, как Грижилюк, сумел навязать Егорову строительство ненужного району хлебозавода, которое к тому же было СМУ не по силам — и над идеальным героем Лени нависла угроза снятия.

Впрочем, идеальным героем видит Егорова отнюдь не один Леня. И с точки зрения Гельмана Егоров — рыцарь без страха и упрека, не совершающий ни одного недостойного поступка, безупречный знаток своего дела. Его не заботит даже личная судьба — похоже, он готов сдать свои позиции Грижилюку без боя. Во всяком случае, автор оставляет его в сфере творчества, предоставляя Лене взять на себя всю «греховную», «низменную», «компрометантную» часть практической деятельности, необходимой для обороны Куманевского СМУ. Происходит своеобразное разделение функций: Егоров — олицетворение чести и добра, Шиндин — воплощение тех самых «кулаков», которыми, по слову поэта, добро должно быть наделено, чтобы отстоять себя. Подобное разделение, судя по всему, необходимо было для того, чтобы ничем не опорочить добродетель «персонажа за сценой», который как раз во всем сродни Потапову и Сакулину, цельный в своей положительности. Будь он на их месте в «Премии» или в «Обратной связи», он бы поступал так же, как поступают они. Собственно говоря, Егоров пробовал так поступить и в «своей» пьесе, но по тем законам, по которым написаны «Мы, нижеподписавшиеся...», ему не осталось роли для участия в «управленческих» играх. Поэтому-то в дело и должен был вступить Ленечка. Причем без ведома своего начальника! И так, чтобы, не дай бог, не скомпрометировать идеалы Егорова. Поэтому-то он и действует по законам комедии, обретая оправдание и искупление своим плутням в самой стихии к о м и ч е с к о г о, вне которой нельзя понять и оценить ни его характера, ни качества разыгрывающейся коллизии в целом.

Т. Лиознова угадала комедийную природу сюжета в пьесе «Мы, нижеподписавшиеся...» и последовательно выявила и ее, и некоторые другие качества драматургического материала.

Актуальность производственной драматургии, ее насыщенность реалиями повседневной жизни, узнаваемость ее проблем в известном смысле предопределили и магистральное русло ее критического анализа, толкование механизмов

воздействия. Производственная, то есть по сути социологическая драма захватывала смелой постановкой реальных, а не мнимых вопросов, попыткой определить пути преодоления «узких мест» в экономике, в общественной практике. Именно поэтому она получила столь высокую оценку партии: на XXV съезде КПСС была отмечена активность ее позиции по отношению к жизненно важным проблемам, сила ее воспитательного воздействия.

Производственная драматургия вела поиск на границе жизни и искусства: к ней поэтому охотнее обращались партийные работники и инженеры, социологи и экономисты, психологи и руководители промышленности, нежели искусствоведы. Да и авторы производственных пьес, то ли бравируя, то ли всерьез, в многочисленных интервью и дискуссиях сами ставили себя как бы вне искусства, рассуждали прежде всего о социологической сути коллизий, разработанных в их драмах и сценариях, акцентировали внимание по преимуществу на их общественной актуальности. Они с готовностью соглашались со своими критиками, что пишут не на века, а лишь удовлетворяют сегодняшнюю, насущную общественную потребность; что гражданская смерть их произведений в недалеком будущем для них не страшна, лишь бы исчезли недостатки, с которыми шла борьба в «Премии» или «Сталеварах». С писателями, как правило, не спорили, соглашались. Их произведения дружно относили к особому роду публицистики, тесно связанной с текущим моментом, и рассматривали как некую конструкцию, на которую театр или кинематограф должен был «нарастить мясо» психологической достоверности, объемных сценических характеров. И театры научились «доводить» производственные пьесы до художественных кондиций. Хотя не прошло и десяти лет, как стало ясно: одни пьесы не стоило «доводить» вовсе, другие же — лучшие — обладали собственным запасом художественной прочности, которая помогла им устоять во времени. Сценарии и пьесы А. Гельмана — из них, из лучших. Из тех, что обладают своими художественными особенностями, раскрывающимися не сразу, а постепенно, со временем.

О художественной структуре «Премии», как правило, говорили робко, стыдливо даже, лишь высказав все положенные по чину комплименты по поводу актуальности темы, значительности производственных проблем и т. д. и т. п. О том, что изначальный драматургический ход в сценарии был преднамеренно условен — бригада строителей отказывалась от премии,— писали мало и не все. Хотя все знали, что писатель, знакомый со строительным делом до тонкостей, не хуже строгих критиков понимал парадоксальность своего сюжета. Он пошел на нее потому, что его драматургический метод в том и состоит, чтобы — по возможности более убедительно — с позиций здравого смысла, государственного интереса и житейской логики доказать, что за условностью поступка этого Потапова скрыта безусловная правда поведения, психология современного рабочего. Сделать условное безусловным — не только в границах художественного произведения, но и в реальной практике,— так понимал свою художественную задачу Гельман. По существу, при всей задиристой актуальности своих драм, он решал свои первые сюжеты как современные моралите и миракли, когда логика доказательств помогает осуществиться чуду нравственности и веры в торжество благого дела. Изначальная искусственность его сюжетов поэтому входила в художественный замысел драматурга, он ее не боялся и не замалчивал, напротив, он хотел, чтобы ее заметили и точно оценили.

Искусственность эта, что тоже важно отметить, опирается на давнюю художественную традицию и чрезвычайно важна для творческой целостности произведений А. Гельмана. Она выступает в них как крайнее проявление искусства и умеряет публицистические, сиюминутные крайности публицистической задействованности сюжета, обеспечивает устойчивость драмы как таковой. При анализе «Премии» Гельмана можно сколько угодно вопрошать: «А где вы видели такую бригаду, которая отказалась бы от премии?» Такие вопросы, уместные с точки зрения практической логики, все равно окажутся лишними — из-за столкновения с откровенной, никак не за-

камуфлированной художественной условностью центральной коллизии. Зато все отрицательные и второстепенные персонажи в сценариях Гельмана абсолютно реальны и житейски убедительны, они-то и создают ту прочную атмосферу достоверности, в которой только и может появиться герой идеальный. Тот самый, которого, как правило, не жалуют литераторы, предпочитая героя просто положительного, личность позитивную в главном, но никак не без недостатков. В решении задачи такой сложности (идеальный герой должен был быть воспринят зрителями как выхваченный из жизни, и был на деле так ими встречен и оценен) — при всей видимой «газетности», публицистичности сценария — Гельман проявил искусность художника, сознательно апеллирующего к исконным навыкам народного, демократического искусства, которое знает и любит героя без страха и упрека. Ни Потапова, ни Сакулина, ни Егорова упрекнуть — «по искусству» — не в чем. Разве бывают такие? В жизни — может быть, и нет. В искусстве — да.

Самое интересное при этом состоит в том, что, как показал опыт, реальные люди были готовы перенять черты идеального героя, с которым они познакомились на экране и на сцене. До «Премии» от премий практически не отказывались, после — не раз. Идеальная модель обретала черты реальности, наполнялась конкретным социально-психологическим опытом. Оттолкнувшись от реальной проблемы, искусство обнаружило способность изменять, исправлять, обновлять реальность. Идеальный герой Гельмана вобрал в себя лучшие народные черты, те, что являются воплощением народного сознания и народной этики в обществе развитого социализма, выражая истинно демократический, а значит — в наших условиях — партийный, государственный взгляд на вещи.

Не могу сказать, что наш кинематограф или театр был к моменту появления «Премии» настроен на таких героев — современное искусство, извлекая уроки из прошлого, пуще огня боится упрека в «лакировке» действительности. Но тяга к идеальности — это органическая потребность любого здорового, даже гиперкритического сознания, любой ценностной системы. Впрочем, насколько мне известно, о художественной диалектике идеального и жизненного начал в гельмановских героях в критике было сказано мало. Идеал критики прямо приписали реальности как ее само собой разумеющийся атрибут, как норму. Что же касается режиссеров и артистов, то они пытались оправдать наличие персонифицированного идеала в первых произведениях Гельмана по законам психологической и социальной правды. Однако всякий раз, когда в роли Потапова на сцену выходили просто хорошие артисты, не способные по своим личностным данным представлять истинно народный, идеальный тип героя, нарочитость драматургического построения «Премии» обнаруживала себя, и тогда Потапов оказывался либо конкретно-приземленным «работягой» (есть такой театральный штамп), либо аккуратно-просветленной фигурой с плаката, призывающего повышать производительность труда. В этом случае героем спектакля становилась сама ситуация, а на первый план выходили либо управляющий трестом Батарцев, либо секретарь парткома Соломатин. Пожалуй, лишь в двух известных мне случаях Потапов обрел черты типа — в исполнении Е. Леонова и О. Ефремова. Эти артисты, каждый по-своему безупречно достоверные в своем сценическом и экранном поведении, несли в себе, в самом составе своих личностей ту обобщающую и укрепляющую образ героя народность, которую автор воплотил в своем персонаже.

Уже в «Премии» Гельман обнаружил черты писателя, чуткого к фольклорной традиции художественного творчества. В пьесе «Мы, нижеподписавшиеся...» эта традиция заявила о своих правах еще более властно, потребовала от режиссуры определенности стилевых решений. Драматургическая коллизия разворачивалась по комедийным законам, с помощью комедийных приспособлений, имеющих, при всей видимой современности, вековые корни. Разумеется, артисты комедии дель арте вряд ли могли придумать такое богатое импровизационными возможностями лацци, как засовывание железнодорожного билета в щель между стеклами окна цельнометаллического пасса-

жирского вагона, но только потому, что не было ни железнодорожных билетов, ни железной дороги с поездами и вагонами; в остальном они были готовы к такой игре. Конечно же, Фигаро не стал бы дурачить Альмавиву любовными qui pro quo из-за не сданного господину служебного урока, но во имя победы справедливости и он не стеснялся в средствах. Скапен не стал бы навлекать на себя ради общего блага гнев судейских чиновников, но он без сомнения ринулся бы подписывать нужные хозяину бумажки — хоть у самого господа бога — обманом, подкупом, с помощью прелестницы или бутылки...

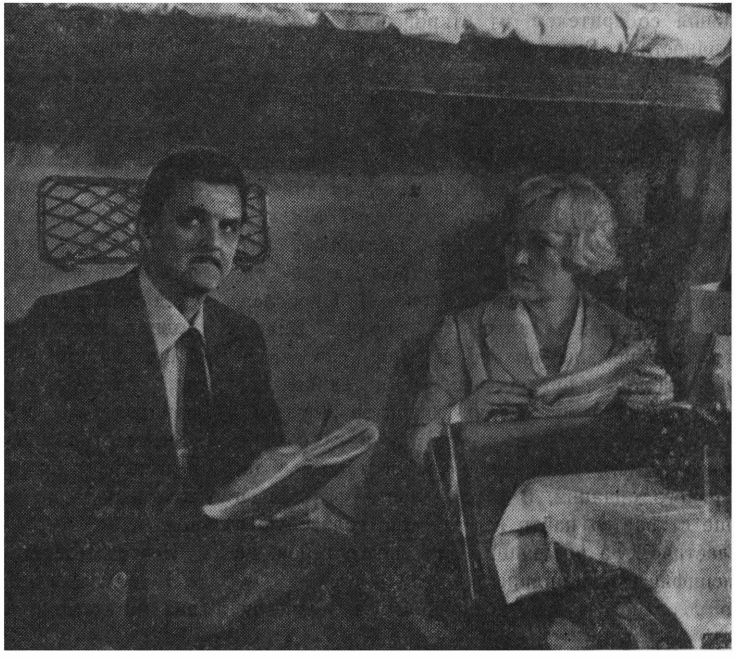
Стоит вспомнить эту традицию, чтобы понять: для достижения высокой нравственной цели Леня Шиндин использовал арсенал уловок и трюков, освященных давней комедиографической традицией, читать ему прописи за «нетребовательность в средствах» могут только люди слишком уж серьезные и не чуткие к комедийной традиции. Ленечка — герой комедии, одновременно принадлежащий и сегодняшней реальности, и традиции жанра, сын своих прописанных в Москве родителей и наследник пиккаро, которые тоже утверждали справедливые, здоровые начала жизни и тоже делали это, не слишком задумываясь о соблюдении всех правил в своем поведении. В комедии важно только, чтобы добро победило зло, и ради этого комедийная этика без ложной щепетильности приемлет формулу «цель оправдывает средства»: истинно комическое изживает, элиминирует в этой формуле ее этическую амбивалентность. Потому-то Леню Шиндина нельзя судить по законам, приемлемым для Потапова и Сакулина: Леня и с ними, и с Егоровым из разных жанров! Драматизм борьбы Егорова с Грижилюком, столкновение различных взглядов не только на методы сельского строительства, но на самый способ жизни ни в коей мере не отменяют комедийности сюжетных ходов, характеров, ситуаций, на этот раз использованных автором. Даже когда во втором акте обнаруживается вся степень серьезности конфликта, он не разрушает жанровых рамок: один из членов комиссии, выпивоха Семенов, не желающий конфликтовать с Иван Иванычем, а потому отказывающийся подписать акты даже после того, как их подписали председатель комиссии Девятов и третий их коллега, Виолетта Матвеевна Нуйкина, выпрыгивает на платформу Елинского вокзала через вагонное окно. Что ни говори, в производственных драмах из окон не прыгают! Впрочем, во втором акте пьесы есть искус вернуться в привычное русло: не случайно О. Ефремов и Е. Радомысленский во МХАТе (и не только они), поддержанные А. Калягиным, исполнителем роли Лени Шиндина, вывели во втором акте свой спектакль в русло социальной драмы.

Т. Лиознова, точно почувствовавшая комедиографическую народность центрального персонажа, окрашивающего особым светом все событийные коллизии пьесы, в противовес мхатовской интерпретации ни в чем не изменила своей трактовке до конца ленты. Понимая, что, выбери она иной стилевой ход, безусловность телевизионного кинематографа взорвала бы логику условного сюжета. На сценических подмостках еще можно было маневрировать, выбирая между производственной пьесой и современной комедией, не забывшей о своих связях с далекой пиккарессой, в кинематографе любое крайнее, одностороннее решение этого внешне бытоподобного сюжета грозило провалом. Здесь требовался иной, чем в театре, сплав условного и безусловного, правды и вымысла. Режиссер, доказавшая в своей знаменитой ленте «Семнадцать мгновений весны», что она умеет выверить каждое мгновение экранного времени, точно знающая, зачем нужна в кадре та или иная деталь, расчетливая и в выборе ракурсов, и в монтаже, никогда не дающая действию завязнуть в невнятице бытовых подробностей, Т. Лиознова, как мы теперь понимаем, не случайно устроила встречу Шиндина и Кобзона. Ей нужен был опознавательный знак, камертон, задающий интонацию, тональность всего экранного изложения. Отказавшись и от высокого комедийного стиля, мольеровского или грибоедовского, и от откровенно плутовской комедии авантюрного толка, Лиознова сохранила бытовую узнаваемость во всем. Действие на экране развивается по

житейским, психологически достоверным законам, но все приметы «низкой» комедии сохранены. Очевидное поэтому мирно, не напрягаясь, всегда таит в себе возможность невероятного. Отсюда — своеобразная двойная динамика темпоритмической партитуры фильма: подробная неспешность кинорассказа, порой даже излишне длящая метраж, и стремительные взрывы актерских импровизаций. Отсюда «двуфокусность» визуальных решений: обычное кинематографическое панорамирование движущегося поезда и пейзажа за окном, и близкая к театральной выразительность жестов и мимики исполнителей.

Артистам трудно играть в этой картине, хотя подобраны они тщательно и каждый бесспорно достоин своей роли. Им необходимо в избранной режиссером непритязательной и внешне беспафосной манере добиться комедийной ясности и в то же время сохранить пафос авторской мысли. Лиознова сумела как бы растворить открытый авторский темперамент в подробностях существования персонажей на экране. В ее фильме, кажется, острые повороты сюжета специально не ощущаются: театрально рассчитанные неожиданности, столь эффектные на подмостках, здесь выглядели бы нарочито, неловко. Остроумные драматургические осложнения — вроде засунутого между стеклами окна билета или появления совсем не к месту того или иного персонажа, разрушающего сложно сплетаемую Ленечкой интригу,— на экране выглядят не так, как в театре; в мерном и неспешном течении экранной жизни их трюковая природа могла бы оказаться привнесенной извне, из другого фильма. Но в фильме Лиозновой такое несоответствие родило свой особый драматический комизм, намекнув на то, что взрослые люди играют на экране не в свои игры, да и играть-то они в них как следует не умеют.

Так же, как эффектного комизма и комической детективности, режиссер стремится избежать и выигрышных, ярких монологов «под занавес», которые,— в этом согласны все критики — так значительны и важны в гельмановских пьесах. (В спектакле В. Плучека на сцене Театра сатиры А. Миронов произносит моноло-



«Мы, нижеподписавшиеся...». Девятов — Ю. Яковлев, Нуйкина — К. Лучко

ги Лени так, как если бы то был не Леня Шиндин, а сам Чацкий.) Лиознова не хочет специально прояснять авторскую мысль и отчетливо акцентировать проблематику вещи. И это при том, что для Гельмана монологи необходимы (что не часто в современном театре): его герои жаждут объяснений со зрителями, они хотят до точки разъяснить им свою позицию и свое поведение. Для драматурга монолог поэтому важен как способ своего собственного л и ч н о г о высказывания. Недаром он наделяет монологами даже тех, кто на открытый пафос вроде бы и права не имеет. Ведь даже в Ленечкино право на благородное негодование зрители уверуют лишь к концу фильма, и то по принципу относительности; его плутовство невинно по сравнению с плутовством тех, кто помышляет убрать Егорова, к тому же герой действует в том жанре, где его плутовство вполне оправдано законами жанра. Но и здесь Лиознова избегает патетической риторики; она хорошо понимает, что гражданскую активность искусство способно вызывать не только открытыми призывами к гражданской активности. И потому, в отличие от многих театральных режиссеров, она отказывается от прямого общения со зрителем, от откровенной публицистичности. Режиссер старательно создает з а м к н у т ы й мир кинокомедии, лишая героев права на пафос и прямое общение со зрителями, добивается от них прежде всего достоверности, подлинности жизненного поведения. И в то же время неустанно ищет оправдание драматургической условности сюжета в «лабиринтаже» комической игры. Повторяю, это все вовсе не просто, недаром даже такому опытному артисту, как Л. Куравлев, роль Шиндина удалась не вполне. Видно, что он стремился понять и творчески воплотить сложный, противоречивый, но единый при всех своих противоречиях характер Лени, однако целостного характера так и не создал, обеспечив его лишь запасом собственного актерского обаяния. В первой части фильма он еще старается найти верный тон, голосовую и пластическую интонацию для своего героя, но специфически шиндинское ускользает от него. И действительно, как добиться единства образа при том, что Леня — москвич со средним образованием, сын благополучных родителей, в прошлом (недавнем!) небольшой московский начальник, ныне диспетчер СМУ «Сельхозстрой» из райцентра, ординарец с генеральской гордостью, опытный выбивала и доставала и при этом человек по-своему честный, бескорыстный, способный за правое дело и в огонь и в воду; устроитель ресторанных выпивок для областного начальства и добрый семьянин, если не философ, то верный помощник философа сельского строительства Егорова, человек, способный на буффонную игру и горькую исповедь, Отелло, устраивающий розыгрыши в духе Яго, и т. д. и т. п. Все эти взаимоисключающие, казалось, качества, в пьесе складываются в уникальный характер, в целостный художественный тип, но, увы, лишь в пьесе. На сцене и в кинематографе артисты выбирают то, что ближе их психофизическим данным, то, что нужнее этому режиссеру. Куравлев полагает, что Леня Шиндин — это простоватый, по-своему искренний и доверчивый человек, простодушный и чуть ограниченный, который играет как бы не свою игру и потому так дилетантски грубоват в ней. Его вагонным антраша тот Девятов, которого сыграл Ю. Яковлев, поверить не может, между ними любой контакт затруднен в принципе, и лишь добродушная простоватость куравлевского Шиндина может в конце концов растопить девятовский холод.

В многообразной палитре комического Л. Куравлев выбрал на этот раз краски, для него привычные, — там, где они совпали с характером, сочиненным драматургом, они оказались убедительными, там, где не совпали, породили неверие в подлинность экранного Лени. Слишком уж он похож не на самого себя, а на... Леонида Куравлева. Думается, что как раз поэтому опытный и талантливый артист кинематографа Куравлев вдруг выглядел театральным, угрожая разрушить непростую художественную постройку, задуманную режиссером.

Нечто подобное произошло, пожалуй, и с И. Муравьевой. Обаятельная и заразительная на сцене и нередко на экране, например,

«Мы, нижеподписавшиеся...». Семенов — О. Янковский

в «Охоте на лис» и в фильме «Москва слезам не верит», она странным образом не почувствовала качества телевизионной условности: ее энергичная, выразительная эксцентрика, размашистость, возможно, были бы уместны на подмостках или на больших экранах в кинотеатрах, но на маленьких экранах телевизоров как-то «не смотрятся». Казалось, ей тесновато в телекупе, еще немного, и ее энергия заставит поезд сойти с рельсов. Конечно, талантливая артистка Муравьева обаятельна и заразительна и на этот раз, точна в основных внутренних ходах своего поведения, но ее явно тяготит и стесняет телевизионная условность. Ее героиня обретает себя, пожалуй, лишь с обретением мужа, когда Алла вытаскивает его из ямы на перроне елинского вокзала. Искупительный и искупающий смех Аллы Шиндиной здесь как бы самодостаточен, он подчеркивает ее полную удовлетворенность разрешением всех вагонных приключений.

Сюжет «Нижеподписавшихся...», по авторскому замыслу, похоже, не завершается расставанием героев на перроне железнодорожной станции. «Передайте Егорову, чтоб он со мной связался», — эта предфинальная фраза Девятова предполагает бурное и, судя по всему, драматическое развитие. Интерпретаторы пьесы, если они достаточно внимательно ее прочли, неизбежно вынуждены поэтому позаботиться о том, кто же из героев возьмет на себя ответственную обязанность указать зрителям на относительность фиаско, которое потерпели на их глазах руководители СМУ «Сельхозстрой» из Куманево. В театре, как правило, эта обязанность падает на Шиндина. Его «Нет, нет! Нет! Нет! Н-е-е-е-ет!» должно разрушить жесткую заданность драматической коллизии, вывести действие на новый виток сюжета. В фильме эта финальная реплика растворяется в комически-легкомысленной игре двух главных героев, придающих фильму уже вполне безусловный оптимизм. Дальнейшее, уже заэкранное, течение действия, новые столкновения позиций и способов существования, наметившиеся еще в поезде — не только в прямых фабульных столкновениях, но в тонкостях психологических взаимоотношений между Девятовым, Нуйкиной и Семеновым,— Лиознову явно уже не интересуют. Между тем Девятов с трудом выдерживает рядом с собой Семенова (О. Янковский), его развязную самоуверенность маленького начальника, в котором бюрократизм мышления уживается с нагловатым прохиндейством любителя выпить. Сама необходимость сосуществования с этим человеком

для Девятова почти унизительна, и становится понятно, почему герой Яковлева так демонстративно замкнут и сух. Поначалу он и Шиндина воспринимает как вариант Семенова, и потому общение с ним так нестерпимо для него. Яковлев играет человека, старательно защищающего свой внутренний мир от жизненной пошлости, брезгливо нетерпимого к ней, и видно, каких усилий стоит ему независимость его жизненного поведения. Точный во всех подробностях рисунка роли, Яковлев избегает лишних деталей, всякой характерности, он освобождает своего Девятова от власти быта, вагонного, поездного быта, в частности.

Для Семенова — О. Янковского быт — родная стихия, единственная сфера, где он ощущает себя человеком, становится самим собой. С каким благоговением режет этот Семенов лимон под коньячок, как мастерски организует застолье, как замечательно ест и пьет! Но за калейдоскопом значащих деталей О. Янковский ни на минуту не упускает главного: Семенов тоже по-своему философ, специалист по «непотопляемости на аппаратной работе», проповедник «выживаемости любой ценой», хотя бы и ценой нанесения ущерба делу, которое он поставлен исполнять. Янковский играет человека, принципом жизни которого стало невыявление собственной личности. Он может быть каким угодно, лишь бы не расставаться с определенным уровнем существования, со своими привычками и навыками. Яковлев же играет личность, в быте не укорененную, живущую внебытовыми заботами и проблемами. Несовместимость Девятова и Семенова в фильме Т. Лиозновой сообщает особую убедительность всем тем конфликтам, которые привели Леню Шиндина в вагон скорого поезда. Столкновение Семенова и Девятова вбирает все «силовые» линии «большого сюжета», является его аналогом, психологически обосновывая все идейные построения автора. В этом смысле достойной партнершей Ю. Яковлева и О. Янковского оказывается К. Лучко, точно, с уверенным мастерством сыгравшая Виолетту Матвеевну Нуйкину, профессорскую жену, человека интеллигентного, но бесхарактерного, не способного на подлость, но и не обладающего силой, чтобы ей противостоять. К. Лучко, Ю. Яковлев, О. Янковский наиболее точно воплощают замысел режиссера, создавая ту атмосферу жизненной достоверности и одновременно условной игры, в которой только и возможна экранная версия приключений Лени Шиндина.

●

Т. Лиознова в своем фильме вернула пьесу А. Гельмана к ее жанровым истокам. Картина свободна от той взволнованной, обращенной прямо к зрителям запальчивой дидактики, которой были перенасыщены лучшие театральные постановки. На экране без всякой полемичности разыграли историю, балансирующую на грани правды и вымысла, похожую на реальность и откровенно сочиненную, в которой серьезное открывается через комическое. Создатели фильма поступили так совершенно сознательно: память жанра работала на их замысел, расставляя все по своим местам. Т. Лиознова знала, что авторский пафос, публицистическая проблемность материала должны были обрести новое качество в мире комедийной игры. В мире, очень похожем на реальную жизнь, но все же существующем по своим особым законам — законам искусства.

Е. Стишова

Линия судьбы

«ЛАРИСА»
Сценарий и постановка Э. Климова. Операторы Ю. Схиртладзе, А. Родионов. Художник В. Петров. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Б. Венгеровский. Фотографы Н. Гнисюк, А. Луппов. «Мосфильм», 1980.

Этот фильм — не эпитафия и не ода. Да и вообще — фильм ли это в привычном смысле? Он — как живое существо, и рецензировать его, разбирать, «как это сделано», на мой взгляд, было бы бестактностью. Он лежит в

иной сфере — в той, где, по слову поэта, «кончается искусство», где остаются беспримесные чувства. Каким-то чудом на экране удалось воскресить то, что в человеке нетленно, — его дух. И нет тут никакой мистики — есть выстраданная вера в духовное бессмертие, в то, что человек жив, покуда его помнят. И может быть, именно Память дает нам и очищение, и мужество жить дальше.

Кинопленка обладает чувствительностью особого рода: она обнажает сокровенные человеческие чувства. «Экран отдает то, что принимает»,— это сказал Шукшин в своем последнем интервью.

Лариса Шепитько тоже знала этот «рентгеновский эффект» экрана, знала и владела им. Сквозь ее фильмы всегда просвечивала она сама, ее мятежная, взыскующая душа, неистовость в стремлении говорить о главных вопросах бытия, истовость в отношении к дорогим для нее понятиям и идеалам. Когда в очередной раз она сделала свой выбор и остановилась на «Прощании с Матерой» В. Распутина и было ясно, что это ее материал, когда мы уже предвкушали новый фильм и то, как воплотится в нем ее дар в расцвете зрелости, режиссер Шепитько с товарищами погибла в автомобильной катастрофе по дороге на съемку...

...И вот я смотрю фильм о ней. И попадаю в магнитное поле ее личности. Не знаю и не доискиваюсь, в чем тут дело — в том ли, что память о ней так остра и стоит лишь услышать в фонограмме решительное Ларисино контральто, кажется — вот откроется дверь, и войдет она; то ли фильм построен в таком проникающем в душу ритме, что с первых же его аккордов начинает в тебе звучать вся партитура памяти. Без Ларисы Шепитько, без ее фильмов, вне ее личности не понять духовного пути нашего кино 60—70-х годов, не представить духовной биографии нашего поколения.

Она была человеком, с которым связывается понятие судьбы как предназначения и деяния. С годами «линия судьбы» звучала все резче в ее творчестве и в ее облике. Сама жизнь была тем великим скульптором, который неустанно работал над этим благодатным человеческим материалом, скалывая все, что оказывалось лишним. Лариса Шепитько с годами становилась только красивее, как бывает с людьми, чья духовность проникает в плоть.

«Лариса»

В каждой человеческой жизни есть свой сокрытый, внутренний сюжет. В жизни художника он обычно открывается через духовную биографию, всегда так или иначе присутствующую в произведениях — иногда зашифрованно, иногда явно. В этом смысле фильмы Ларисы Шепитько автобиографичны, хотя прямых биографических мотивов в них не найти. Ее внутренним, личным сюжетом было стремление «выделаться в человека», по слову Достоевского, и процесс «выделки» был постоянной и колоссальной духовной работой. Эти душев-

ные борения отпечатались на всем ее облике, вдохнули в ее фильмы предельное нравственное напряжение. Она брала максималистскую ноту такой высоты, что зрителям необходимо было мужество, чтобы выдержать этот звук, эту тональность.

Каждый фильм Ларисы Шепитько со всеми своими достижениями и просчетами плоть от плоти ее. Все четыре картины — «Зной» и «Крылья», «Ты и я» и «Восхождение»,— пусть неравноценные по художественному счету, равно значительны в ее творческой судьбе. Духовная биография Л. Шепитько складывалась не только из видимых, наглядных результатов ее художественной деятельности — в фильмах отразилась владевшая ею жажда нравственного идеала, жадного стремления познать мир и людей, своих современников, а через них — себя. Разумеется, был в ней и творческий эгоцентризм, но фильмы ее говорят о том, что одержима она была не собой в искусстве, не собственным талантом, а гражданскими идеями и страстями. Тема, герои, проблематика картин Л. Шепитько всегда были не на обочине, а в эпицентре общественного интереса, угадываемого ею с чуткостью художника, кровью связанного со своим временем.

В фильме «Лариса» рассказано и об этом. Рассказано последовательно. С тех самых пор, как из плазмы младенчества возникла улыбчивая девочка с ямочками на щеках и в белом воротничке с рюшками, как прилежная школьница превратилась в крутобровую «гарну дивчину», как из «гарной дивчины» образовалась прекрасная женщина с удивительным лицом, на котором жизнь духа, мятеж и огонь читались, как ноты с листа.

Фотографии из семейного альбома в бережных руках рассказчика каким-то чудом зазвучали, сделались музыкальной фразой. Ее первоначальная гармония набирает и набирает высоту, ширится, растет, и в самой высокой точке, достигнув крещендо, вдруг ламывается трагическими кадрами похорон. Статика фотографий (а может быть, стоп-кадров?) обретает здесь, благодаря резкому, экспрессивному монтажу, выразительность жеста отчаяния. Физически ощутимо остановившееся, замершее время, экстаз молчания, подавленных рыданий. Из состояния шока выводит наплывающий из глубины кадра дивный фотопортрет Ларисы Шепитько. Эту работу Н. Гнисюка я знаю и люблю давно. В ней удивительный ракурс, схвачен тот миг, когда о человеке можно сказать, что на перекрестке между прошлым и будущим он прикоснулся к гармонии, обрел наконец самого себя... Не знаю, как преодолеть собственное косноязычие, но сказать хочу, что на этом портрете запечатлен таинственный момент свечения человеческой сущности.

Тут возникает еще одна тема, еще один сюжет. Лариса Шепитько была не только автором, создателем художественных произведений — она сама была лицом художественным. Человеком, чья творческая жизнь и творческое поведение притягивали к себе общественный интерес уже с самых первых шагов в искусстве.

Вокруг нее как-то очень быстро сложилась легенда о сильной женщине, взявшейся за мужское дело — режиссуру и не знающей на этом пути поражений. И правда, в ней не было обаяния женской слабости, ее женственность выражалась в неотразимой и властной победительности. В ее облике было вычеркнуто все бытовое. Она казалась девой-воительницей, всегда готовой принять бой с открытым забралом, не знающей ни упадков духа, ни приступов отчаяния, сомнения, неверия в себя. Казалась... В одном из интервью, уже на пике славы, Лариса горячо опровергала эту легенду...

Мне кажется, что ореол, окружавший Ларису уже при жизни, не из-за того возник, что она была и красавицей, и умницей, и талантливой, и удачливой — эдакой хозяйкой жизни, как, опять-таки, казалось многим. Лариса Шепитько была человеком соборным — в том смысле, что при яркой индивидуальности, отдельности, не была индивидуалисткой ни житейски, ни творчески. Она обладала в высшей степени духовной заразительностью. Это привлекало. Она была лидером по рождению, со свойственным людям этой породы даром убеждения и проповедничества. Вот эти свойства личности плюс врожденный артистизм и стали Ларисиной аурой или, как теперь говорят,

биополем, тем магнитом, который притягивал всех, кто попадал в орбиту ее личности.

Эта тема возникает в фильме как бы между строк, сама по себе, помимо воли рассказчика. Прорывается сквозь короткую фабулу повествования, сквозь лаконичный текст, наконец, в полный голос звучит там, где в фонограмму вмонтированы фрагменты из интервью Ларисы Шепитько, записанного незадолго до гибели. Магнитная пленка сохранила великолепную пластику ее голоса, богатство интонаций — Шепитько была оратором милостью божьей, а главное — зафиксировала сокровенные убеждения художника, высказанные в начале работы, которая самой ей представлялась главным свершением всей ее творческой жизни.

Она знала, что личность растлевается в конформизме, что художник, идущий на компромисс, расплачивается за это жестоко — своим даром. Как все максималисты, она ставила вопрос резко, со всей определенностью, отвергая дипломатические уловки. Она говорила: «Если в жизни нам кажется, что мы можем на пять минут схитрить, а потом свое возьмем, то в искусстве это наказывается самым жестоким, необратимым образом. Нельзя снять сегодня картину вот так, ради денег, мол, знаете, ну вот я так... проходную сделаю картиночку... сегодня уступлю, чего-то такое скажу, чего хотят, здесь я этим постараюсь угодить, а там я вообще об этом умолчу. А вот в следующем фильме наверстаю! Все, что хочу как человек творческий, как художник, как гражданин, я все скажу. Ложь! Невозможно, бессмысленно обманывать себя этой иллюзией. Один раз оступился, второй раз на ту же дорогу праведную не встанешь, забудешь путь туда...»

Свое отношение к компромиссу как к необратимому нравственному падению Л. Шепитько вложила в образ Рыбака в «Восхождении». Компромисс был для нее началом, истоком всяческого предательства, в том числе и самопредательства, самоуничтожения личности. Ведь не только во время войны, где счет идет на жизнь и на смерть, но и в мирной жизни случается так, что друг предает друга за тридцать сребреников, а потом юродствует и кается. Шепитько в «Восхождении» использовала евангельскую мифологему, точнее, увидела ее в быковском «Сотникове» и обнажила в экранной версии повести со свойственной ей резкостью. Но от христианского всепрощения она была далека.

Все ее творчество гражданski осмыслено и

«Лариса»

социально наполнено, пронизано проблемами нашего общего бытия в его каждодневном течении. Да, ее мучили вечные вопросы: «Ради чего мы рождаемся на этот свет? Что мы привнесем в этот мир? Чем мы сделаем жизнь лучше?» А отвечала она на них как дочь своего времени, своего народа, как наследница великой русской культуры. Отвечала всей своей жизнью. Режиссура была для нее не только профессией, но и нравственной потребностью, возможностью общаться с людьми и тем самым участвовать в их жизни.

Она соблюдала закон древних: «memento mori» — помня о смерти, спешила жить и каждый фильм свой делала, как последний, вкладывая в него все душевные силы. Ее способность вкладываться в любимое дело была уникальной. Такова уж была ее этика, неотрывная от этики её поколения — поколения «детей войны». Как большинство ее ровесников, Л. Шепитько чувствовала себя «в цепи», в тесном контакте с людьми, близкими по духу, по убеждениям. И твердо считала, что духовная жизнь художника есть не только его личное, но общественное достояние, если он живет жизнью людей.

Так она жила.

Многие, наверное, хотели бы рассказать о том, какой была Лариса Шепитько, какой запомнилась, чем навсегда вошла в жизнь. Но создатели фильма «Лариса» не пошли по этому пути. Они не хотели, чтобы в этой картине образ Ларисы возникал в зеркалах множества чужих восприятий. Слово предоставлено ее коллегам по последней работе — актрисам С. Станюте и М. Булгаковой, писателю В. Распутину. И это решение оказалось самым верным. Фильм получился таким наполненным, что исчезло ощущение его реального объема. За двадцать минут рассказана т а к а я жизнь!

Здесь наступает момент, когда я должна сказать, что режиссер картины, главный ее автор — Элем Климов, муж Ларисы Шепитько. Надо ли повторять общие места, мол, они были соратниками, единомышленниками... Фильм и тут точнее слов. Нельзя не подивиться тому достоинству и такту, с которым ведет свой рассказ Элем Климов. При всей глубине переживания его интонация — не интимная, скорее — эпическая.

Каждый, кто умеет видеть и слышать, извлечет из ленты «Лариса» еще что-то в дополнение к конкретной судьбе ее героини. Картина заставляет думать о коренных понятиях, важных в жизни каждого. В частности, о том, что такое плотность жизни, интенсивность духовного существования. Мне лично в этом фильме дорого ощущение резонанса, полного наложения моей собственной памяти о Ларисе Шепитько на тот образ, что возник передо мною в фотографиях, кинокадрах, магнитной записи, в голосе Элема Климова.

Чувство потери — как ожог.

Я смотрю на мальчика, мальчик тянется к свече. Ему, видно, сравнялся годик, и по этому поводу зажжена в пироге свеча, первая в его жизни. Он безбоязненно тянется к пламени, обжигает пальчик, и счастливая мать, смеясь, дует на пальчик сына. Первая боль, первый ожог.

...Финальный кадр в фильме «Лариса» — могучее дерево — последний, снятый Ларисой Шепитько и оператором Владимиром Чухновым кадр для фильма «Матера». Помню по рассказам, как долго искали это дерево. Оно должно было «сыграть» распутинский листвень, что в его прозе прямо на наших глазах символизируется, становится древом жизни.

Лариса нашла такое дерево.

Лев Рошаль

Не только портреты

«ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА»
Автор сценария В. Федоров. Режиссер И. Герштейн. Оператор С. Хаджи. «Киргизфильм», 1980.

По привычным кинематографическим представлениям в фильме этом ровным счетом ничего не происходит.

Если, как повелось считать со стародавних времен, кино — это «ожившая», «движущаяся»

фотография, то здесь видимое движение, внешнее действие в общем практически отсутствует.

Просто четыре человека, четыре колхозных председателя из Киргизии — Ишен Тойчубеков, Михаил Деревякин, Абыл Карымшаков и Джумаш Эшперов — сидят вокруг стола в уголке холла одного из санаториев на берегу Иссык-Куля и на протяжении пятичастевого фильма разговаривают.

На столе расставлены шахматы, но и эти фигуры застыли в неподвижности: они, как говорится, «не в игре», расставлены и только.

Впрочем, я, конечно, чуть преувеличиваю: три-четыре раза камера выходит из холла на коротенькие «прогулки» — на берег озера, на пирс.

В цвете красиво сняты неспешные волны, закатное солнце.

Но вот странная неожиданность этой картины: как только у авторов возникает желание побаловать нас зрительным разнообразием (словно из робкого опасения, что все-таки как там ни крути, а кино требует хотя бы минимальных пространственных перемещений), нам сразу же становится скучно.

Хочется поскорее вернуться в привычный интерьер и снова слушать.

И дело не в том, что берег Иссык-Куля в эту зимнюю пору (удел колхозных председателей: зима их законный курортный сезон, замечают авторы) молчалив, мрачноват, будто слегка насуплен.

Дело в другом — в явственно возникающем ощущении, что в эти мгновения смены мест действия само действие фильма, то движение, которое превратило фотографию в новое, невиданное прежде зрелище, приостанавливается, тормозится.

Но постепенно, все отчетливее по ходу картины, вы понимаете: действие есть. И оно течет там, в уютном уголке холла, хотя на экране четыре человека всего лишь разговаривают.

Таков разговор.

Таково разнообразие тем и их злободневность, насущность.

Хотя начинается беседа в общем-то с обыденного — с того, что, вот, работы много, нервное напряжение велико, — не оставляет постоянная тревога за ход дела, и усталость по-настоящему чувствуется здесь, на отдыхе, когда выпадает короткий срок отойти немного от сельской страды; страда-то практически круглый год и, можно сказать, денно и нощно...

Об этом и говорит — не жалуясь, словно так, между прочим, — Тойчубеков, его поддерживает Эшперов: мол, в промышленности все же полегче, отработал положенные часы — и сам себе предоставлен. «А на вид, — подшучивает над собой и собеседниками Карымшаков, — вроде все здоровы».

Тут в разговор вмешивается Деревякин, у которого на этот счет своя точка зрения.

Следует, наверное, сразу сказать, что Михаил Николаевич Деревякин — своего рода «заводная пружина» разговора председателей. Отчасти здесь играет определенную роль одно чисто психологическое обстоятельство. Картина снята скрытой камерой, не мешающей естественному течению беседы, хотя героям вряд ли не было известно, что идет съемка. Но они на нее не обращали внимания, в этом им помогали, не напоминая о себе, создатели ленты. Однако в относительно тесном холле точки съемки были ограничены, она по большей части велась с одного места, и получилось, что камера «держала» Деревякина лицом к зрителю, остальные же участники фильма нередко оказывались снятыми чуть сбоку, вполоборота, со спины.

И все-таки это лишь некоторое объяснение той «заводной» роли, какую Деревякин (без нарочитого, конечно, желания) играет в фильме. Он все время обостряет разговор — и своей напористостью, темпераментом, и своим пониманием проблем, хотя, заметим тоже сразу, ни собеседники, ни мы с вами далеко не во всем будем с ним согласны.

Вот и в самом зачине беседы, как уже было отмечено, он высказывает свою точку зрения.

Когда Эшперов посетовал: мотаешься, будто белка в колесе, жену не видишь, детей не видишь, воспитанием их не занимаешься, Деревякин «повел» свою линию. Он начал с упрека литераторам, кинематографистам: если они показывают работу руководителей в сель-

«Четыре портрета»

ском хозяйстве, то обязательно работа эта — от темна до темна. А говорить надо о другом — о том, как, насколько разумно мы строим свой рабочий день. Он, Деревякин, например, уже шесть лет не проводит никаких ежедневных планерок. Ведь есть в хозяйстве главные специалисты, у них своя программа, они и должны обеспечивать ее выполнение. «Мы, значит, много берем на себя? — спрашивает Тойчубеков. — Что ли, специалистам не даем возможности самостоятельно работать?» «Вот! Вот! Вот!» — восклицает Деревякин. И объясняет: если брать все на себя, раздавать всем указания, то у других и желание работать исчезло бы. Чем больше доверяешь, тем больше инициативы, творчества. Даже самый прекрасный руководитель не может знать столько, сколько специалисты в своем деле.

Так незаметно разговор с частного — о подкрадывающейся усталости, о постоянном круговороте дел — перешел к проблеме отнюдь не частной. Проблеме методов руководства, стиля взаимоотношений. Причем внешне спор развернулся вроде бы легкий, а в сути своей совсем не односложный, не простой спор.

И в этом, между прочим, один из существенных драматургических приемов фильма.

Зритель, я думаю, быстро станет сторонником Михаила Николаевича: и в уверенности, с какой он говорит, и в существе того, что им говорится, казалось бы, соединилось неопровергаемое. А трое остальных председателей не спешат согласиться. Они вслушиваются в мысли, высказанные Деревякиным, обдумывают его слова, а вывод — неожиданный.

Вывод делает Тойчубеков (его дружно поддерживают Эшперов с Карымшаковым). Спросив, правильно ли он понял, что Деревякин на работу приходит в восемь, а уходит в шесть, и получив утвердительный ответ, Тойчубеков не без иронической задиристости бросает Деревякину: вы остались городским человеком, городским душой, а у нас душа не терпит, пока сам не пощупаешь, сам все не увидишь. Ему, к примеру, все нужно знать и видеть самому, хотя иной раз мучительно трудно — валит с ног усталость. Наверное, это «колхозная болезнь» такая, от которой Деревякин, к счастью, «свободный человек». «Да, я свободный, — смеется Деревякин и подытоживает: — Я прямо скажу — вопрос качества зависит не от того, сколько на работе бываешь, а сколько сделал».

Возразить вроде бы трудно, но Тойчубеков не без некоторой шутливой иронии замечает: «Это такие декларативные слова».

Кто же прав?

Однозначного ответа, как я уже сказал, видимо, нет, и авторы тоже не спешат его дать. Этим они втягивают в спор, в разговор четырех председателей зрителей, предоставляя им возможность поразмышлять самим. Самим прийти к итогу. Не сразу. Может быть — потом, уже после фильма. И хотя это только одна и, пожалуй, еще не самая важная проблема, обсуждаемая в картине, но в том, как

многосторонне она обсуждается, уже заложен принцип экранного разговора и на другие, последующие темы.

А темы становятся и сложнее, и злободневнее, и острее. Причем переход к новым аспектам беседы совершается просто, без особых авторских ухищрений, специально вводимых придумок. Избранный авторами метод естественного движения фильма дает о себе знать и в этом. Такой метод отнюдь не влечет за собой драматургического бессилия, о чем речь еще впереди. Он связан с доверием к силе мысли героев картины. К убежденности авторов в том, что участники разговора не снизят его смысловой и эмоциональный накал.

«Давайте, сменим тему, — говорит Ишен Тойчубекович Тойчубеков. — Как по-вашему: крестьянский класс, класс крестьянства останется?»

С этого (по форме бесхитростного) тойчубековского предложения сменить тему, с его приглашения совместно поразмышлять о будущем крестьянства разговор приобретает новую, глубинную меру.

На первый взгляд, сам по себе вопрос вроде бы слишком отвлеченный. Но в обсуждении теоретически, так сказать, поставленного вопроса участвуют люди, думающие над этим, исходя из повседневных практических проблем. Оттого выдвинутая тема вводит в круг размышлений массу конкретных деталей, подробностей реальной жизни, не приглаженной красивыми учеными терминами.

И опять же за Деревякиным здесь первое слово. В общем и целом он уверен, что сельский житель со временем не будет отличаться от городского, не случайно в новой Конституции записано — общенародное государство. Механизация, электрификация, индустриализация сельскохозяйственного труда меняют психологию крестьянина. Это очевидно, спора здесь нет, остальные с ним согласны.

Но как практически будет протекать этот неимоверно сложный процесс психологических изменений, адаптации к новым условиям? А главное — как на деле помогать этому процессу? С чем спешить (ведь жизнь не просто идет — буквально летит вперед), а с чем все же не надо слишком торопиться, рубить сплеча, решать с маху?

«Четыре портрета»

Деревякин настаивает на многоэтажных, городского типа, домах, с где-то неподалеку расположенными для крестьянских семей дачами. Настаивает он и на сокращении приусадебных участков, индивидуальных выпасов — молодежь все равно не хочет держать скот, а доход с этих выпасов гораздо ниже, чем если бы они оказались в общеколхозном пользовании.

Однако другие председатели возражают. Нельзя просто копировать городскую жизнь, село должно быть селом. Да и мясную проблему трудно решить, если люди не будут выращивать домашний скот.

А вообще-то Деревякин затронул между делом наиболее волнующую всех четырех пред-

седателей тему. В дальнейшем она становится, пожалуй, главной в их разговоре. Это тема выпасов. Не индивидуальных, а общеколхозных. Пастбищные земли — ниточка, тянущая за собой целый клубок различных вопросов.

Для Тойчубекова (председателя, кстати, овцеводческого колхоза) забота о пастбищах — наипервейшая. Животноводство надо всемерно развивать, тут нет сомнений. Только как, за счет каких резервов? Увеличивать поголовье? Но это влечет за собой оскудение пастбищных земель, продуктивность их за последние годы и так резко снизилась. Отсюда возникает проблема разумного, точного планирования. Тойчубеков напоминает слова Леонида Ильича Брежнева о том, что план должен быть сбалансирован. В данном конкретном случае план развития животноводства должен увязываться с кормовым балансом земли. И не только с ее сегодняшними возможностями — с ее будущим. Иначе земля оскудеет совсем. Ведь уже и сейчас, затрачивая массу энергии, приходится буквально разыскивать новые клочки земли для увеличения выпасов, отвоевывать их у каменных завалов, снежных заносов. А планирующие органы не всегда это учитывают.

Авторы дают короткие врезки — все выше и выше в горы поднимаются отары, перегоняемые чабанами. На этот раз такие кадры — не для зрительного разнообразия. В них продолжение мыслей, высказанных в санаторном холле, — о нелегких проблемах сохранения плодородия земли, поисках нетронутых пастбищ.

И еще — о трудном чабанском деле. Эта тема тоже чрезвычайно волнует собеседников. Молодежь в чабаны не идет, хотя, как замечает Эшперов, в его колхозе некоторые из них получают большие деньги. Однако средний заработок совсем не велик. Во всяком случае, не адекватен с каждым днем усложняющемуся труду. «Мне больно за тех чабанов, — говорит Тойчубеков, — что получают 120—170». И отпуск им не положен. А условия их жизни очень не простые, часто они многим не обеспечены: нет спецодежды, плохо защищены от набега волков, даже седел не хватает. А ведь кто-то должен всеми этими «мелочами» заниматься всерьез. Иначе уходит масса времени на «выколачивание» того, что могло бы поставляться обычным «законным способом». Тойчубеков вспоминает, как ему позвонили из «Сельхозтехники»: подковы завезли. Он помчался, а подковы оказались для орловских тяжеловозов. Кто их завез в горный край? Тойчубеков вспоминает об этом со смехом, но смех его с горьковатым привкусом. Потому что таких «мелочей», не зависящих от непосредственного руководителя колхоза, накапливается немало. Приводят же они к отнюдь не мелочным вещам. Ведь не случайно, замечает Деревякин, некоторые председатели как бы искусственно сдерживают план, памятуя о непредвиденных трудностях.

Так разговор к концу картины постепенно вернулся на круги своя. Он начался с методов руководства и этой же темой подытожился. Только если вначале речь шла о методах руководства в пределах отдельных хозяйств, то дальше разговор вышел за эти пределы, поднялся на иной уровень.

Вопросы, вопросы, вопросы...

Такова энергия времени, его насыщенность новыми ситуациями. Они требуют иногда решения немедленного, на ходу, но все равно четкого и точного.

Авторы справедливо отмечают: четверо председателей могли бы говорить об очевидных достижениях своих в общем-то крепких хозяйств. Но они говорили и спорили о том, что волнует, об опасности погони за временными успехами, ради которых приносятся в жертву непреходящие ценности — здоровье земли, ее пастбищ. Они размышляли о завтрашнем дне, зная, что завтра приходит гораздо быстрее, чем подчас представляется. «После нас хоть трава не расти», — такое им не по душе. В этой позиции — принципиальность не только участников фильма, но и его авторов.

В размышлениях председателей — отблеск космических скоростей века с его неостановимым потоком проблем. Но в картине отсутствует то, с чем нередко можно встретиться в документальных лентах, — поспешность, сутолочная беглость рассказа. Наоборот,

ее внутренний пафос — в неторопливости исследования. Именно исследования. Хотя ни герои, ни авторы никак не стремятся расставить повсюду точки, означающие завершенное понимание поднятых вопросов.

Фильм сделан в редкой для документального кинематографа драматической форме: все как бы отдано «на откуп» героям при якобы полной «индифферентности» создателей картины. Но индифферентность, конечно же, кажущаяся. Здесь нет авторского умысла устраниться. В кажущейся безучастности — замысел, исходная цель которого заключена в том, чтобы в стремительном движении жизни выбрать минуту для раздумий. Не навязывая мысль и не разжевывая ее, но всесторонне обсуждая, авторы постепенно включают зрителя в активное соразмышление.

А в этих размышлениях вызревает из глубины главная тема фильма. Та, что волнует авторов в первую очередь, хотя они ее и «скрывали» за словами героев. Это тема ответственности. Пожалуй, точнее всего она звучит в словах Деревякина: «Мы проявляем инициативу. Но мы сейчас спорим. Почему так? Потому что мы сейчас спорим не о своей инициативе, а зачастую о безынициативности тех, кто за это должен прямую ответственность нести».

Правда, фильм не до конца удержался на полном доверии к самостоятельности зрительского мышления. В финальном монологе диктор достаточно многоречиво пытается нам объяснять, что тема ответственности — основная. Мы это хорошо поняли и без объяснений. Авторы хоть и «прятали» свою кровную тему, словесно не вмешиваясь на протяжении ленты в экранный разговор, но монтажный строй всех эпизодов, их внешняя будто бы несобранность при внутренней композиционной целеустремленности к главному смысловому итогу эту тему вскрывали, подводили к ней сознание зрителей.

Здесь сыграло свою роль и особое отношение к использованию метода синхронных съемок. Важна была не просто технологическая сторона метода — одновременность съемки изображения и записи звука, а нечто гораздо более существенное: синхронность слов и мыслей героев. Стремление в процессе синхронного наблюдения не уговорить, а убедить зрителей. Убедить и мыслью, выраженной в слове, и обликом говорящего. Какими-то свойствами натуры, угадываемыми, скажем, в напористости Деревякина, в резкости его жестов, во внешней сдержанности Той-чубекова. А главное — в лицах каждого. В напряженности взгляда, в обдумывании тех или иных слов, высказываний, в серьезности, сменяющейся улыбкой, иронией, смехом. В целой гамме оттенков внутреннего состояния. Конечно, все это не полностью, не до конца, но все же с достаточной достоверностью выражает жизненный опыт. Характер. Судьбу.

Фильм этот, безусловно, не имеет никакого отношения к «ожившей» фотографии. Но он — живой кинематограф. Ибо подлинное кино — не только пластическое изображение действия, но и пластическое выражение мысли. Ее движение, перепады, нюансы в конечном итоге — тоже действие. Простым перечнем событий мысль не заменишь, фотографию в кинематограф не превратишь. Действие осмысленно, когда мысль — действенна. Я прекрасно понимаю тривиальность сказанного. Но иной раз смотришь на экран, убеждаясь, что старые истины не стареют только от того, что им много лет. Порой их стоит вспоминать, особенно если имеешь возможность доказательства нетривиального их осознания. Наверное, такое осознание и называется плодотворной традицией.

Режиссер И. Герштейн уже не раз следовал ей — в картинах «Мыс Гнедого скакуна», «Старая мельница», «За что премия?». В фильме «Четыре портрета» вместе с героями им обсуждаются конкретные аспекты вопросов, касающихся по преимуществу сельского хозяйства. Так было и в ряде предшествующих лент.

Но тема личной ответственности каждого за свои дела и решения выходит за рамки специальной области. Это нравственная тема жизни вообще. Поэтому то, о чем идет речь в фильме, достойно занять умы и возбудить чувства самого широкого зрителя.

М. Ямпольский

Пространство мультипликации

«И С ВАМИ СНОВА Я...»
По рисункам А. С. Пушкина. Автор сценария и режиссер А. Хржановский. Художники В. Янкилевский, Г. Аркадьев. Оператор И. Скидан-Босин. Композитор А. Шнитке. «Союзмультфильм», 1980.
«СКАЗКА СКАЗОК»
Авторы сценария Л. Петрушевская, Ю. Норштейн. Режиссер Ю Норштейн. Художник Ф. Ярбусова. Оператор И. Скидан-Босин. Композитор М. Меерович. «Союзмультфильм», 1980.

Тот, кто заитересованно следит за развитием того или иного искусства, невольно в сознании своем строит некую общую «кривую» его движения, согласно которой «подверстывает» каждое новое значительное произведение к некоторой тенденции. Такая интуитивная прогностика характерна и для киноведов. Когда же на горизонте возникают явления неожиданные, странные, не укладывающиеся в схему, и внутренние классификации начинают трещать по швам, скептический футуролог, спрятанный в глубине души, теряется. Понятна поэтому и некоторая растерянность кинокритики перед лицом последних фильмов известных советских мультипликаторов Андрея Хржановского и Юрия Норштейна. Уж слишком они не вписываются в просчитанную тенденцию, слишком неожиданны. Нет сомнений, что новые фильмы этих мастеров мультипликации сыграют важную роль в эволюции всего жанра (сыграют именно в силу своей неординарности). Разобраться в них необходимо. Прошло некоторое время после их выпуска в свет, небольшая временна́я перспектива позволяет взглянуть на них слегка «отчужденно», попытаться понять хотя бы отчасти суть сложных художественных явлений. Пришел час дать пусть предварительный и отнюдь не претендующий на окончательность разбор этих фильмов. Мы уверены, что творчеству А. Хржановского и Ю. Норштейна будет посвящено еще немало работ. Мы же избрали для себя лишь один, но, на наш взгляд, принципиальный аспект поэтики их фильмов.

I.

> Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной прелестной и коварной жизнью.
> Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.
>
> *О. Мандельштам*

В ранних фильмах Хржановского поражает их стилевая эклектика. Эклектизм был одним из основных элементов художественной системы его фильмов, ориентированных не на какой-то один доминирующий изобразительный стиль, а на всю совокупность изобразительной культуры нашего времени, отличающейся от иных эпох именно своей необыкновенной стилевой терпимостью и разнородностью. Если попытаться сформулировать эстетическую платформу Хржановского 70-х годов, то грубо, по нашему мнению, она может быть выражена следующим образом — о проблемах XX века мультипликация может яснее говорить изобразительным языком XX века, а не неким усредненным и искусственным изобразительным стилем, характерным исключительно для мультипликации.

Мир в фильмах Хржановского возникал через описание культур, через описание иных изобразительных систем. Мультипликация отражала не мир, но системы его репрезентации. Отсюда и весьма существенная для стилистики таких, например, фильмов, как «Чудеса в решете», ориентация на коллаж, вернее, осмысление самой техники перекладки, в которой сделаны фильмы, как техники коллажной. Технический прием здесь осмысливается как прием эстетический.

Такая художественная позиция оказалась весьма плодотворной.

Большой сложности она достигла в фильме Хржановского «В мире басен», который оказался переломным моментом в творческой судьбе художника.

Несколько басен Крылова объединены здесь обрамляющим их сюжетом, позаимствованным из басни «Любопытный». Герой этой басни хо-

дит по кунсткамере и рассматривает изображения всяческих животных, дающих основание для вкрапления в сюжет иных басен — «Осел и соловей» и «Кукушка и петух»... Такая конструкция позволяет построить сложную структуру взаимоотражающих изобразительных систем.

Внутри сюжета «Осел и соловей» пение соловья переведено в зрительный ряд с помощью рисунков Пушкина, тем самым как бы заключенных в крыловский текст. Перед нами возникает необыкновенно прихотливая система взаимокомментариев различных изобразительных текстов, взаимоотношения которых весьма неустойчивы и часто парадоксальны, как, разумеется, парадоксально, хотя и оправдано смыслом басни, включение рисунков Пушкина (а следовательно, в какой-то мере и текста Пушкина, который от этих рисунков неотделим) в крыловский текст. Рисунки Пушкина здесь, становясь в повествовании зрительным эквивалентом пения соловья, на самом деле уводят зрителя в иной культурный пласт, превращаясь в комментарий к тексту, превращая текст в комментарий к некоторой культурной ситуации.

Поэтика описания мира сквозь описание изобразительных систем здесь крайне усложняется. Степень опосредованности вырастает. На место поэтики коллажа приходит новая поэтика, а именно, поэтика самокомментирующегося текста, иначе говоря, художественная система, в прошлом наиболее адекватно передаваемая термином изобразительного искусства (коллаж), уступает место иной системе, наиболее удобно описываемой в понятиях филологических наук. Недаром о «Баснях Крылова» весьма удобно говорить в категориях «текста» и «комментария», то есть категориях подлинно литературоведческих. Находки, сделанные Хржановским в «Баснях Крылова», разработанная им специфическая художественная система, исключительно приспособленная к изобразительному комментированию поэтического текста, к симбиозу с литературой, сцеплению разнородных знаковых систем (изобразительной, стиховой) и различных знаковых подсистем (рисунка, гравюры, лубка и т. д.), дали возможность художнику во всеоружии подойти к осуществлению его наиболее смелого замысла — сделать мультфильм по рисункам Пушкина. Сегодня, когда уже закончены два получасовых фильма по рисункам поэта, становится ясным, что работа над пушкинскими фильмами увенчалась, возможно, наиболее значительным для всего творчества Хржановского произведением.

С самого начала речь шла не о создании искусствоведческого фильма о рисунках Пушкина, а об использовании рисунков для комментария к жизни и творчеству поэта. В этом смысле функциональная роль пушкинских рисунков по отношению ко всему корпусу творчества поэта сохранялась. Рисунки являются как бы зрительным комментарием к текстам, как правило, набросаны на полях, а потому даже композиционно занимают место, обычно отведенное для постраничных примечаний. По сути дела, они воспроизводят структуру комментария (визуального) и текста, уже разработанных режиссером в «Баснях Крылова».

Но в обоих фильмах по рисункам Пушкина — первом «Я к вам лечу воспоминаньем...» и втором «И с вами снова я...» перед Хржановским и его съемочной группой стояла задача оживить рисунки, сохранив при этом их оригинальное качество.

Для того чтобы наша мысль была яснее, необходимо отметить некое фундаментальное свойство мультипликации. Дело в том, что рисунок почти никогда не воспринимается в мультипликации в качестве такового. Как только нарисованный персонаж начинает двигаться, экранное изображение приобретает видимость реальности. При этом никакая мера условности не в состоянии «спасти» рисованный персонаж от оживления. В пушкинских фильмах задача не допустить окончательного «оживления» рисунков поэта была первостепенной. Ожившие персонажи рисунков, во-первых, потеряли бы свою непосредственную связь с рисунком, а потому и с мыслью Пушкина. Отделившись от пушкинского листа, рисунки потеряли бы связь со своим автором, тем самым низводимым до положения ... художника-мультипликатора.

Не допустить оживления рисунков — эта задача в контексте современной мультипликационной эстетики кажется парадоксальной. Ведь для мультипликации традиционно стремление преодолеть границы своего материала и достигнуть жизнеподобия, в нем собственно и заключается главное мультипликационное волшебство. Между полюсами условности и жизнеподобия, отмечающими область мультипликации, рисованный фильм обыкновенно тяготеет к полюсу жизнеподобия, в то время как Хржановский сознательно выбирает полюс условности.

Сохранить рисунки Пушкина в качестве таковых означало сберечь ощущение листа бумаги, на котором они выполнены, не дать им окончательно отделиться от своего носителя. Именно для этого режиссер выдерживает профильность рисунков, подчеркивает их эскизность, не боясь сохранить разорванный контур, вымарку, сделанную пером, более того, охотно переводит на экран зачеркнутые рисунки. Эта акцентированная эскизность не только связана в нашем сознании с самой эстетикой пушкинского рисунка, его мимолетностью, импровизационностью, его единством со спонтанным жестом руки, то есть с непосредственностью духовного движения — все эти вымарки, небрежно идущие штрихи, игнорирующие контурные границы лиц или фигур, распластывают рисунок на листе, переходя с персонажа на фон, они подчеркивают плоскостность изображения, разрушают его автономность. То же самое осуществляется и наложением одного рисунка на другой. Но, пожалуй, главным средством достижения плоскостности здесь является сохранение рукописного текста в поле экрана. Строки обязательно предполагают наличие листа. Нет более верного способа уплощения, например, живописного пространства, чем введение в него текста[1]. Хржановский неоднократно создает топологически противоречивое пространство, основой которого является подчеркнутое ощущение плоскостности листа.

Прежде чем рассмотреть более подробно организацию пространства в фильмах, отметим одно весьма существенное, на наш взгляд, положение. Поверхность экрана в обоих фильмах часто идентифицируется режиссером с поверхностью листа бумаги. Этот момент исключительно важен: экран всегда ощущается как псевдоповерхность, в крайнем случае, как прозрачное стекло, сквозь которое мы смотрим в глубь мира. Сама плоскость экрана актуализируется в нашем восприятии крайне редко, во всяком случае, гораздо реже, чем предэкранное пространство. Белый лист же традиционно ассоциируется для нас с писанием, с литературой, а не кино. Поэтому перевод «действия» фильмов Хржановским как бы в саму двумерную плоскость экрана есть весьма непривычное для зрителя напоминание банального, но игнорируемого факта, что в кино мир лежит на плоскости. Такая поэтика неожиданно на пластическом уровне сближает кинематограф с литературой как собранием письменных текстов. «Филологический» характер опыта Хржановского подкрепляется на изобразительном уровне. Кстати, в конце первого, а затем в начале второго фильма (отметим повышенную значимость начала и конца в рамках художественного текста) имеются кадры, в которых осмысливается сама метафора экрана. В конце «Я к вам лечу воспоминаньем...» имеется кадр, в котором свеча отражается в стекле, притом и стекло, и свечу мы видим сквозь плывущие на первом плане рукописные строки Пушкина, желтые оттого, что на них падает отсвет огня. Строки тут висят в воздухе (написаны на стекле), лист как бы стал прозрачным, и сквозь него проступило объемное изображение мира (свеча)... отражающееся в плоскости иного стекла. Парадоксальность такого построения пространства заключается в том, что лист бумаги подразумевается, но невидим, прозрачен. А стекло (прозрачное), становится плоским отражателем объемного изображения. Та же конструкция повторена и в начале «И с вами снова я...», но несколько видоизмененная. Использование листа бумаги и стекла для создания пространственых химер вообще характе-

[1] О пространственной функции надписей в фильме см.: Lawder S. D. The Cubist Cinema. N. Y., 1975, p. 153—155.

ризует кинематографический стиль «пушкинских» фильмов Хржановского, исключительно чутких к самой проблеме текста и его носителя, бумаги и рисунка, экрана и киноизображения.

Как показали наблюдения французского исследователя Жака Омона [2], проведенные, правда, на материале игрового кино, уплощение пространства ведет к снятию характерного для театра противопоставления фигуры и фона, их уравниванию. (Весьма любопытен эпизод, где Хржановский вводит в свой «плоский» мир рисованную и «псевдоглубинную» сцену балаганного театра, обладающего химерической перспективностью в пространстве, отрицающем возможность объемного выреза сцены. Здесь классическое пространство кино и театра даны как «противоестественные».) Снятие противостояния фигуры и фона ведет к возникновению однородного пространства, фрагменты которого объединяются не в монтаже (как отмечал Эйзенштейн, всегда внутренне конфликтном), но с помощью некоей униформизирующей операции, которую можно в отличие от «классического» монтажа назвать «склейкой». Пространство фильма «склеивается» из однородных фрагментов, наподобие бумаги. Кадр выступает как скользящий по плоскости вырез, выхватывающий зримый прямоугольник бесконечного текста, не имеющего прошлого, настоящего и будущего, но вечного, как рукопись или рисунок.

Между тем плоскость не отменяет пространственной противоречивости фильма. Лист бумаги понимается как поле проекции множества уплощенных пространств. Это связано, например, с разномасштабностью изображений, наслоенных друг на друга в поле листа. Поскольку «общий план» (мелкие фигурки) тут буквально наложены на «крупные планы» (головки), то их совмещенность в плоскости не отрицает их генетической принадлежности к разным пространствам и разным точкам зрения. Особенно очевидной такая концепция «многослойной» плоскости становится в связи

«И с вами снова я..»

с применяемым режиссером укрупнением одного рисунка при одновременном сохранении размеров других рядоположенных с ним рисунков. Такая концепция пространства, как будет показано ниже, связана с пониманием листа как места «отложения» различных текстов, соотносимых с различными авторскими «я» и неоднородностью точек зрения. Таким образом, плоское пространство экрана, по видимости уравнивая наличествующие в нем знаковые слои, постоянно чревато расслоением текста — полифонией.

Письмо в фильме выполняет в основном пространственную функцию. Разобрать собственно содержание написанного не представляется возможным. По сути дела, перед нами не письмо, но знак письма. Оно почти постоянно находится перед глазами зрителя, который безуспешно старается хоть что-то прочесть, но всегда тщетно: строки плывут, обрываются, почерк неразборчив. Рукописные строки выступают в качестве некоего загадочного «запредельного» текста, как будто комментирующего лист, но будучи лишь имитацией письма, остающегося комментарием-загадкой.

У Хржановского непрочитываемость рукописных обрывков, постоянно вводимых в поле экрана, создает эффект непостигаемой смыс-

[2] Aumont J. Notes sur un fragment de "La Chinoise» de Godart. "Linguistique et Semiologie". N 6. 1979. Lyon. p 64—66

ловой глубины изображения. Поскольку режиссером постоянно подчеркивается неразрывная взаимосвязь рисунков с рукописными строками, окружающими их, то у зрителя возникает ощущение, что полное понимание смысла рисунков, даже на самом элементарном уровне (кто тут изображен? чья это головка? и т. д.), может быть обеспечено лишь прилегающими строками текста. Между тем зритель (которому так хочется стать читателем) не получает ответа на свои вопросы. Таким образом, рукописный текст есть лишь знак, отсылающий к возможной расшифровке, подразумеваемому скрытому смыслу. «Загадка рукописного текста» находится также и в прямой связи с закадровым голосом, обильно читающим пушкинские тексты, свидетельства и документы эпохи. Для кинематографа традиционно совпадение письменного текста, спроецированного на экране, и устного текста, читаемого закадровым голосом.

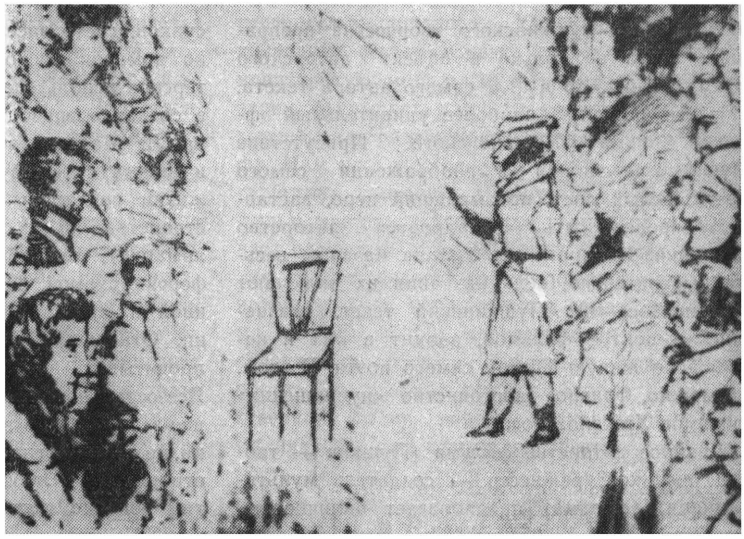
Эта классическая установка на синхронизацию письменного и устного текстов в фильмах Хржановского постоянно разрушается. В изображении смена листов рукописи безусловно не совпадает с закадровым чтением. Тем самым смысл написанного затемняется.

Двойственность знаковой функции рукописного текста в фильме (знак пространства и знак письма) систематически акцентируется. Фрагменты мира в обоих фильмах строятся из рукописей, преображенных фантазией мультипликатора в деревья, пашни, тучи, волны, струи дождя. В этих многочисленных фрагментах полностью снимается граница между текстом и миром. Текст непосредственно превращается в мир со всей его многозначностью, непроницаемостью смысла, загадочностью. Уравнение мира с пушкинским текстом из красивых слов (вроде: «поэзия Пушкина — это целый мир») превращается в насыщенную смыслом пластическую метафору. Характерный для режиссера взгляд на мир сквозь призму культурных систем, существующих текстов здесь приобретает высшее нравственное оправдание через бессмертную поэзию Пушкина. Мир становится текстом, текст становится миром.

Но если мир фильма становится текстом, то эта существенная метаморфоза предопределяет целый ряд художественных проблем. Одной из самых главных оказывается проблема изображения самого Пушкина.

Пушкин, как и прочие персонажи фильма, нарисован пером самого поэта. Хржановский использовал тут целый ряд хорошо известных автопортретных зарисовок. В результате возникает странность: универсум фильма есть текст Пушкина — его рукописи и рисунки. Мы видим мир как бы глазами поэта (следует особо подчеркнуть это «как бы»). Вместе с тем Пушкин наравне с прочими оказывается рисунком, то есть элементом общего текста. Пушкин оказывается творцом мира фильма и его персонажем, автором текста и его элементом. Такое положение требовало необычного решения образа Пушкина на экране. Он должен был остаться рисунком, но совершенно особым, резко выделяющимся из массы иных рисунков. В фильме «Я к вам лечу воспоминаньем...» Хржановский в сотрудничестве с Ю. Норштейном создал ключевой для трактовки образа поэта эпизод. Пушкин здесь как бы воображает себя разговаривающим с императором Александром I, представляя и себя и царя в собственном обличье. Здесь «подлинный» Пушкин становится автором текста, а рисованный Пушкин превращается в персонаж, наподобие того, как сам поэт вводил себя в образе персонажа в свою поэзию.

Пушкин-персонаж ироничен по отношению к другим персонажам, но и сам испытывает на себе иронию Пушкина-человека. Между тем в ключевых эпизодах, когда Пушкин-персонаж выходит на авансцену, он часто отрывается от рукописного листа и в качестве «среды обитания» получает просто белое поле, с которого исчезли строки рукописи. Его принадлежность к рукописному тексту временами подвергается сомнению, он становится частью иного текста — воображаемого. Именно в этой связи так важен в о о б р а ж а е м ы й разговор с царем из первого фильма, как бы помещающий Пушкина-персонаж в пространство поэтической фантазии, вырывая его из границ рукописи. Во втором фильме этот прием вве-



«И с вами снова я...»

дения воображаемого текста осмыслен полностью. Пушкин, под пером блистательно одушевившего его графический образ Норштейна, живее прочих персонажей, «одушевленней». Он обладает и более раскованной пластикой, и более выразительным жестом. В «И с вами снова я...» во втором разговоре с царем, на сей раз Николаем, его императорское величество изображено в виде гравюры на фоне гравированного Петербурга, в то время как Пушкин остается эскизным рисунком по преимуществу на белом фоне. Столкновение двух знаковых систем — гравюры и рисунка обеспечивает ощущение повышенной одушевленности рисунка [3].

С созданием измерения воображаемого текста, специально предназначенного для бытия Пушкина-персонажа, связан и второй парадокс пушкинского образа в фильме — наличие нескольких Пушкиных. Пушкин-взрослый сопровождается тут в ряде эпизодов Пушкиным-мальчиком в одежде арапчонка. Облик поэта также меняется. Возможность такого приема обеспечивается, во-первых, хорошим знанием зрительской аудиторией иконографии пушкинских автопортретов, так что Пушкин в разных обликах мгновенно идентифицируется как одно лицо. Во-вторых, само пространство воображаемого текста позволяет сводить воедино элементы различных текстов. Характерно, что Пушкин-взрослый и Пушкин-арапчонок в основном совмещены на чистом белом фоне, не являющемся знаком написанной рукописи, но скорее белого листа бумаги — поля потециального, еще не родившегося письма, привилегированного поля воображения.

Итак, несколько видов текста. Прежде всего — рукопись, черновик, в котором отложилась работа мысли поэта, памятник творчеству, взывающий к филологической археологии. Во-вторых, воображаемый текст, чистый лист бумаги, на котором как бы сейчас, в данный момент протекает творчество [4]. Поэзия представлена как памятник и как живой процесс. Оба эти текста смыкаются в тех кадрах, где традиционным мультипликаторским приемом рождаются линии, возникают абрисы. Но эта

[3] Смысловое содержание противопоставления эскизного наброска гравюре очевидно — это противопоставление поэтической свободы — державной жестокости.

[4] В действительности текстов значительно больше — это и читаемые за кадром свидетельства эпохи, и гравюры, и «театр» внутри рисунка, и текст кинематографиста, и музыка композитора А. Шнитке, вступающая с изображением в весьма сложные отношения, которым в данной статье, к сожалению, не уделено должного внимания, и другое.

актуализация пушкинского творчества превращает поэта не только в объект авторского размышления, но и ... в самого автора текста. И здесь, пожалуй, наиболее удивительный эффект фильма Хржановского. Присутствие Пушкина-персонажа в воображении самого поэта, белый лист, призывавший перо, заставляют предполагать «закадровое» авторство Пушкина. Недаром оба фильма названы весьма выразительно, ведь названия их включают пушкинское «я». Пушкинский текст, оказавшись в центре фильмов, вводит в них и необычайно живую фигуру самого поэта. В этом, возможно, главное достоинство «пушкинских» фильмов Хржановского.

Двойное авторство фильма (Пушкин — творец рисунков; режиссер — создатель мультипликации, фильма) предполагает наличие нескольких повествующих «я» поэта и кинематографиста. Но иногда их характер весьма размыт. Пушкинское «я» выступает активнее всего там, где перед нами неизмененные или почти неизмененные рисунки поэта. Режиссерское «я» акцентируется там, где наиболее ощутим кинематограф, выражено экспрессивное использование «киноязыка», где активнее всего функционирует мультипликация. К эпизодам безусловного доминирования режиссерского «я» следует отнести, например, ту совокупность фрагментов, где так или иначе, часто косвенно, затрагивается тема восстания декабристов. Но кинематографический динамизм этих эпизодов, имитация резких движений камеры, ярко тонированный вираж относят их целиком к авторскому «я» режиссера, отчуждая от пушкинской интонации, и в даже отчасти противопоставляют трагически-сдержанной реакции самого поэта.

Типичная для режиссера множественность изобразительных систем внутри одного фильма и даже кадра наиболее многогранное воплощение нашла в эпизоде «ярмарки» в интереснейшем в художественном отношении фильме «И с вами снова я...». Взаимосвязь различных изобразительных систем тут усложнена наличием различных текстов, соотносимых с различными авторскими «я». Пушкин здесь как бы прогуливается среди собственных рисунков, густо заселяющих плотное пространство ярмарки (особенно хочется отметить мастерское использование ярусной системы и вклад в создание эпизода художника-мультипликатора Л. Маятниковой). В этой полузастывшей и вместе с тем бурлящей (ощущение кипучей жизни создается не только плотностью пространства, но и очень «сочной» фонограммой ярмарки), желеобразной массе, почти недифференцируемой, Пушкин обладает совершенно иной пластикой, потенциалом движения, жизни. Отношение двух систем позволяет нам прочитывать Пушкина, как одушевленного. Все остальное, например, его рисунки, — неодушевленное. Но в этот же эпизод введены лубки, на которые глазеют пушкинские рисунки. По отношению к лубкам рисунки «живые». Отметим попутно также и роль цвета в этом эпизоде. Цветное тут (лубки) маркирует искусственно раскрашенный, рукотворный художественный мир в противоположность монохромному миру пушкинских рисунков, миру по отношению к лубку — живому. Это использование, казалось бы, натуралистического элемента (в данном случае — цвет, в ином — перспективная гравюра и т. д.) для создания мира повышенной условности вообще типично для поэтики Хржановского. Вместе с тем этот лубочный уровень является точкой отсчета, по отношению к которой и Пушкин-персонаж, и его рисунки оказываются одинаково живыми. На фоне этой анонимной, «безавторской» стихии одушевлен не только образ поэта, но и условнейший из его рисунков. Таковы взаимоотношения различных изобразительных систем в эпизоде. Если считать наиболее активный мультипликационный персонаж наиболее связанным с авторским «я» режиссера, а наименее активный — с текстуальной системой поэта, то мы получаем следующую структуру. Пушкин — наиболее активный персонаж, он безусловно относится к миру мультипликации, к тексту режиссера. Остальные персонажи даны с точки зрения поэта. Лубки относятся к тексту с анонимным авторством, есть простая цитата иного текста, знак народной культуры, ярмарки. Эфемерность тек-

стуального пространства ярмарки объясняется тем фактом, что поэт, увиденный режиссером, существует в мире персонажей, увиденных поэтом. Двойственность авторского «я» эпизода снимается в единстве межсистемных взаимосвязей, возникающих внутри кадра.

Полифония точек зрения, характерная для поэтики пушкинских фильмов Хржановского, имеет, как было показано выше, пространственную организацию. Отказавшись от имитации фотографического пространства, взяв за основу многоголосье пушкинского рукописного листа, режиссер смог создать особую пространственную структуру, совмещающую в едином поле множество перекликающихся текстов. Таким образом то, что в кинематографе игровом достигается с помощью монтажа (сочленяющего в последовательной цепочке точки зрения автора-зрителя и различных персонажей), Хржановский делает, используя графические возможности мультипликации. Он создает как бы поле синхронного совмещения обыкновенно последовательно развернутых точек зрения, тем самым радикальным образом меняя саму структуру кинематографического текста и создавая иной режим его чтения. Перед нами не привычная цепочка взглядов, следующих друг за другом во временном континууме и поддерживающих ощущение непреложности этого континуума (взгляд персонажа Б всегда следует и во времени за взглядом персонажа А, помещенного и в монтаже раньше), но совокупность одновременных взглядов, конституирующая особое многомерное пространство. Такая структура создана режиссером за счет эмансипации от классического киноязыка и резкой акцентировки рисованности, плоскостности, условности мира. Мультипликационность осмысливается не как изъян, но как резервуар новых форм и нового смысла.

II

...Наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений...

О. Мандельштам

Принципиально иными устремлениями отмечено творчество другого замечательного советского мультипликатора — Юрия Норштейна. Его последний фильм «Сказка сказок» предлагает новаторскую модель мультипликационной поэтики, открывает, как нам кажется, новые горизонты для развития своего вида кинематографа. Нам уже приходилось писать о некоторых свойствах киномира Норштейна[5]. Но новый фильм мастера значительно углубляет и развивает сделанные в предыдущих фильмах открытия, создает новый, особый тип пространства, с которым столь тесно связана семантика фильма, что можно без преувеличения сказать — содержание фильма буквально невозможно понять, не понимая особых законов пространственного бытия нового произведения Норштейна. Мы уже отмечали известную автономность действий героев от «жизни» мира, космоса в таком, например, фильме, как «Цапля и журавль». В «Сказке сказок» автономизация двух миров значительно увеличена, так что весь фильм должен прочитываться именно на пересечении двух почти самостоятельно движущихся линий — одна из которых связана с активностью персонажей, а вторая — с трансформациями пространства, в которое они помещены, при этом метаморфозы, происходящие с пространством, имеют не меньшее сюжетное значение, чем перипетии героев. Частые жалобы на то, что фильм непонятен, чрезмерно усложнен, требования расшифровки некоего запрятанного в нем смысла, с нашей точки зрения, как раз и связаны со сложившимся в игровом кинематографе стереотипом чтения фильма лишь на уровне действий персонажей. При этом мир обыкновенно дается нам как некое статичное неизменное, являющееся лишь вместилищем действия. (В этой связи любопытна при всей своей непоследовательности попытка антропоморфизации, одухотворения мира в «Сталкере» А. Тарковского.)

Фильм Норштейна — о памяти, вбирающей в себя нежное и трагическое, поэзию и горе, переплетающей наше прошлое с настоящим в причудливом синхронном срезе. Это фильм о

---

[5] Ямпольский М. Палитра и объектив. — Искусство кино, 1980, № 2.

памяти поколения, чье детство совпало с войной и чье нынешнее сознание отмечено всей многосложностью истории. Своеобразие этого фильма в том, что все эти великие и важные понятия воплощены в самом образном строе фильма. Перед нами не просто фильм о памяти. Это фильм, построенный как память, имитирующий в своей пространственной композиции структурное строение нашего сознания.

Фильм начинается крупным планом яблока, по которому слезами стекают капли. Следом за ним на экране возникает лежащий у материнской груди младенец. Форма его головы перекликается с формой яблока. Но, как мы узнаем из дальнейшего, тема детства включает в себя яблоко как символ, как воспоминание, как атрибут. Монтажная связь между первым и вторым кадром ассоциативна и метафорична, как связь между образами в сновидении, в поэзии, в воспоминании (кстати, и то, и другое, и третье находят свои отголоски в фильме Норштейна). Вместо развития фабулы фильм с самого начала предлагает цепочку отступлений, собственно и составляющих его сюжет.

Но было бы непростительным упрощением представить «Сказку сказок» как некий аморфный поток полуслучайных-полумотивированных ассоциаций. Все они (играя существенную роль в фильме) заключены в весьма жесткие рамки, сбивающие их, как слова в строке стихотворения, в ряд густой, иногда перенасыщенный, но всегда структурно организованный, обязательный и четкий.

Рамки эти — пространственны. Фильм Норштейна зажат в координатах постоянно повторяющегося, видоизменяющегося в повторах, но весьма ограниченного пространства. Его ядром является старый дом с двором и деревом, растущим справа от дома, и фонарем, врытым в землю слева от него, дом, предстающий всегда в одном ракурсе, чрезвычайно узнаваемый деревянный дом старых русских городов. Вокруг него (и тоже в весьма ограниченном пространстве) течет действие фильма, наматываются ассоциации, отложенные в этом доме детства предметами, обломками, пылью. Среди них полувоспоминанием, полуигрушкой затерялся волчок из детской колыбельной, забытый тут, но живой — главный персонаж фильма, олицетворение памяти и детства, придуманный неизвестным поэтом, живущий в вымышленном мире фольклорной поэзии, баюкающий детей и глядящий на мир, лежащий вокруг ветшающего дома памяти.

Это двойственное бытие волчка — в мире подлинном и в мире поэзии — закреплено в самой архитектуре дома, пронизанного коридором, одна дверь которого выходит во двор, а вторая, находящаяся в глубине, выводит в мир сказки, поэзии, светлой тайны.

Впрочем, с кинематографической архитектуры дома и начинается загадочность «Сказки сказок». Вот мы видим общий план дома зимним днем, но в дверном проеме темно, там ночь. Пространственное совмещение не означает совпадения временно́го. Дверной проем оказывается маленьким экраном, врезанным в другой экран. Наезд камеры. Зимний дом исчезает, и мы входим в ночной, озаренный мир волчка. Движение камеры снимает здесь пространственную противоречивость, переключает из одного мира в другой (хочется сказать — из одного фильма в другой, столь выражена здесь как бы двуэкранность мира). Но эта же дверь, когда волчку требуется пройти сквозь нее в мир поэзии, вдруг озаряется ослепительно белым светом, в котором растворяется волчок. Опять экран, на котором на сей раз нет проекции, как будто кончился или еще не начался фильм, экран, в который волчок уходит, как в другое.. кино.

И действительно, «Сказка сказок» иногда кажется смонтированной из нескольких, чудом сообщающихся между собой фильмов. Это подчеркивается и заявленной множественностью стилей в рисунке, великолепно выполненном художником Франческой Ярбусовой, и даже откровенными цитатами из предыдущих фильмов. (Вороны на заснеженном дереве из «Лисы и зайца», салют из «Цапли и журавля», сухой лист из «Ежика в тумане».) И само название фильма говорит о том, что в него, как в память, вошли иные сказки, и составляющие плоть той, что разворачивается на экране (экранах).

Экран или его подобие возникают в фильме постоянно и в разных ассоциативно связанных между собой образах — дверь; лист белой бумаги, вдруг озаряющийся тем же девственным светом, лучом, ненаписанным словом, неснятым фильмом; длинная белая скатерть, уносимая ветром во мглу, лепящая в воздухе странные человеческие фигуры и исчезающая во тьме — экран войны.

Каждый мир обладает своим относительно автономным пространством, построенным по своим законам. Между ними как бы существует некая мембрана, легко проходимая лишь для волчка, снующего между мирами[6], и некоторых «случайных» предметов, волей случая заносимых из одного мира в другой. Между мирами существуют «двери», некие щели, воронки, в которые взаимопроникают, просачиваются разные пространственные пласты.

Перетекание одного пространства-времени в другое в принципе подчиняется в «Сказке сказок» нескольким достаточно четко выдерживаемым правилам. Вот некоторые приемы таких трансформаций.

Во-первых, трансформация мира протекает в особом, специально обозначенном пространстве метаморфоз. Оно вводится в фильм длинным боковым движением камеры справа налево вдоль брошенного гостями праздничного стола, стоящего перед домом и застеленного огромной скатертью. Поднимается ветер, скатерть взмывает над столом, поднимается вверх и движется вместе с камерой влево. Здесь камера останавливается, и возникает ясно очерченный кадр. С одной стороны — край дома, с другой — уличный фонарь. Это пространство между домом и фонарем и оказывается постоянным местом трансформаций мира. Сюда же вслед за провозвестницей скатертью — лентой, бинтом, экраном — будут исчезать во мглу уходящие на фронт солдаты, здесь же в свете качающегося фонаря будет разворачиваться извещение о смерти, здесь же вспыхнет салют Победы. С улетающей во мглу скатертью монтажно сопрягается и уносящийся в ветер и дождь исчезающий поезд (поезд памяти).

Это темное пространство исчезновений, таянья, гибели лишь условно помещено слева от дома, «топос» его не фиксирован и лишь обозначен фонарем, качающимся на ветру и швы-

[6] Эта способность волчка переходить из мира в мир подчеркивает фольклорный характер персонажа. В функциональной классификации героев волшебной сказки ему соответствует роль «посредника». Фольклорный характер носит одновременная взаимоотчужденность — связанность миров. Ср. типичную для сказки автономность пространства мира земного, подземного, подводного и т. д., темного леса, поля...

«Сказка сказок»

«Сказка сказок»

ряющим в стороны луч света (метафора проектора?). Оно может возникнуть над крышами города, где у того же фонаря закачаются танцующие пары накануне расставания, исчезновения. Все тот же фонарь завершит фильм, на сей раз оказавшись на гребне моста, но уже справа от дома [7]. Это место исчезновений и появлений (под ним возникнут из мглы, из войны возвращающиеся солдаты) лишь сигнализировано фонарем и бьющим из него в темноту лучом света. Невольно приходит на ум ассоциация с блоковским фонарем, улицей, аптекой... как неким условным местом мрака, отчаяния, перехода в иное [8].

Постоянному движению пространства соответствует второй, диалектически связанный с ним прием введения трансформаций — активное функционирование кинокамеры. Неоднократно в этой статье мы уже употребляли слово «камера». Между тем в фильме Норштейна камера как предмет не присутствует, она обнаруживает себя в движениях, в смещении рамки кадра. Английский киновед Эдвард Брениген указывал, например, что с точки зрения восприятия фильма «камера не является неким профильмическим предметом, передвигаемым с места на место, но конструктом самого зрителя, гипотезой относительно пространства — относительно производства и изменения пространства. Камера — это попросту ярлык, навешиваемый зрителем на определенные пластические трансформации пространства. Речь идет вовсе не о том, чтобы отгадать, в каком месте помещается профильмический предмет. Действительно, профильмическая камера, в принятом смысле слова, не существует, если рассмотреть, например, мультипликацию. Подвижная и раскованная камера, которую мы обнаруживаем, глядя мультипликационные фильмы, находится в остром противоречии с неподвижной камерой мультипликационного станка» [9]. Это значит, что в мультипликации движения камеры зачастую

[7] Перенесение этого места слева направо в конце фильма равнозначно переносу из прошлого в будущее. Норштейн здесь следует многовековой традиции, вероятно, связанной с направлением письма в европейской культуре, когда движение слева направо означает движение из прошлого в будущее. Подробнее об иконологии и символике времени в связи с оппозицией левое-правое см.: Panofsky E. Titian's "Allegory of Prudence": A Postcript in "Meaning in the Visual Arts". Garden City, N. Y., 1955, p. 146—168

[8] Д. С. Лихачев показал, что в блоковском стихотворении речь идет о зеркальном удвоении миров (через отражение в канале) и зашифрован мотив самоубийства, утопления, перехода в иной мир. Лихачев Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» — В кн.: Литература—реальность—литература. Л., 1981, с. 166—172. У Норштейна особое значение имеет луч фонаря, выхватывающий мир из темноты, как из небытия.

[9] Branigan E. The Spectator and Film Space. — Two theories. "Screen", v. 22, N 1, 1981, p. 61.

имитируются в рисунке. У Норштейна связь с условным съемочным аппаратом подчеркивается постоянно.

Если у Хржановского акцентируется «некинематографический» характер пространства, его «рукописность», то у Норштейна мы встречаемся чуть ли не с гипертрофией «кинематографичности» рисованного мира, всей своей иллюзорной глубиной, введением поразительных по чувственной ощутимости огней, световых эффектов и т. д., как бы утверждающих свою сверхнатуралистичность по отношению к обычному материалу мультипликации — рисунку [10].

«Гиперкинематографизация» мультипликации у Норштейна создает особый, характерный для его фильмов парадокс — рисунок до такой степени имитирует фотографирование подлинного мира, что как бы наделяет за счет этого героев воспринимаемой почти как волшебство жизненностью. Имитация камеры (в дальнейшем мы будем эллиптически говорить просто о камере) сдвигает мир норштейновских фильмов почти на грань реальности. Поэтому камера, как способ оживления, оказывается волшебной палочкой, чьи возможности и осмысливаются, как возможности магические («сказка» тут неотделима от творящей ее камеры).

Иногда магические преобразования приводятся в действие единственно движением камеры. Наезд на старую брошенную мебель вдруг заставляет эту мебель вспыхнуть и исчезнуть в огне. Отъезд камеры столь резкий, что его скорее можно назвать отскоком, выхватывает из медленного танго мужчину и заставляет исчезнуть его в неизвестности. Но еще более типично для всего стиля Норштейна медленное панорамирующее движение, открывающее внекадровое пространство, в котором произошли некие по отношению к прошлому облику данного пространства изменения. На этом приеме следует остановиться подробнее, так как он как бы символизирует собой стилистику «Сказки сказок» и в целом резко противостоит традиционному характеру мультипликационного волшебства.

В принципе мультипликация использует неограниченные трансформационные свойства рисунка для непосредственной демонстрации метаморфоз мира.

Норштейн сознательно выводит преобразование мира за кадр. Часто камера открывает нам знакомое пространство иным, измененным, неожиданным.

Но для того чтобы изменение воспринималось как таковое, пространство должно быть хорошо известно зрителю, обжито им. Место действия как бы настойчиво вводится в память зрителя, прежде чем подвергнуться коренной ломке. Таким образом зрительная память оказывается важным компонентом в развертывании «памяти» фильма.

Приведем пример. В начале фильма имеется кадр с весьма загадочным, а потому глубоко врезающимся в память пространством. Мы видим ребенка, лежащего у материнской груди. Отъезд камеры, в кадр попадает косой срез потолка, постепенно закрывающего мать с младенцем, заполняющего весь экран. Затем в том же движении камеры возникает крупный план волчка, глядящего вправо, туда, где исчезли мать с младенцем. Этот кадр, крайне необычный по своей композиции и совершенно не локализуемый нами первоначально, затем возникает вновь, незадолго перед концом фильма. Теперь нам гораздо легче найти для него пространство внутри космоса фильма. Мы уже знаем, что стол, например, стоит в том, «обращенном» и странном мире, где живут поэт, рыбак, минотавр и девочка. Теперь, казалось бы, двойным повтором одного и того же «топоса» режиссер заставляет нас ясно представить себе его конфигурацию. Но система фильма такова, что она предполагает обязательно

---

[10] Особенно очевидным это становится на примере использования в фильмах Хржановского и Норштейна зеркала. Известно, что в игровом кинематографе оно часто используется для актуализации предэкранного пространства. У Хржановского в фильме «И с вами снова я...» нарисованная Пушкиным женщина смотрится в зеркало, которое отражает ее личико, но совершенно слепо к предэкранному пространству, на месте которого оказывается пустота. Предэкранного пространства здесь нет. В «Сказке сказок» волчок смотрится в хромированный колпак автомобильного колеса. Мы видим отражение, до такой степени копирующее действительность (например, искажения в выпуклой поверхности) что рисунок приобретает то, чего он не может иметь ни при каких условиях — предэкранную глубину. Это создание псевдоглубины за счет имитации в рисунке расхожего в игровом кинематографе приема вызывает у зрителя буквально чувство тревоги от реализации невозможного.

третье возвращение к тому же месту, возвращение, обязательно чреватое неожиданностью. Так и есть, через некоторое время мы вновь видим волчка под тем же столом На сей раз он показан нам с того самого места, где дважды камера открывала нам мать с ребенком. Мы видим, как волчок, украв у поэта лист бумаги, идет под столом прямо на нас (то есть на младенца). Камера отъезжает, и вдруг перед ней возникают кусты, ветви. И вот уже волчок бежит через лес, зажав в руке свернутый в трубку лист. Вот он останавливается на минуту, раздается детский крик, волчок стоит с зажатым в кулачке листом бумаги. Наезд камеры. Крупный план волчка. Камера отъезжает. Вместо бумаги у него в лапе схваченный за ноги младенец.

На этом примере работа Норштейна видна особенно ясно. Сначала тот или иной фрагмент пространства вводится без ясной локализации. Своей загадочностью он заставляет нас запомнить его, движение камеры делает его в глазах зрителя совершенно реальным. Эта первая врезка вклинена в монтаж лишь по принципу мотивно-тематической ассоциации (яблоко — младенец и т. д.). Эта вклейка призвана создать основу для фильмической памяти, ввести фрагмент в сознание зрителя. Затем тот же фрагмент локализуется в пространственно-временном континууме. Он находит отведенную ему ячейку повествования. Этот повтор можно назвать «логизирующим». Но он, как правило, чреват еще одним возвращением, как раз и основанным на активной семантической работе движущейся камеры. Камера движется в уже известном нам пространстве, но вместо ожидаемого мира мы обнаруживаем мир обращенный. Вместо матери с ребенком и мира поэзии — лес и мир посюсторонний со снующими в нем машинами. Делая мир рисованный почти ощутимо реальным, камера каждую вводимую ею трансформацию заставляет переживать как волшебство, шок, неожиданность. Работа рисунка (трансформации) вступает в противоречие с работой камеры (фотографированием). Это противоречие особенно ощутимо и значимо, потому что трансформации вводятся камерой (источником ощущения подлинности мира).

Но этот осуществляемый движением камеры магический проход в иное пространство всегда влечет за собой и некоторое смешение двух миров. Отъезд камеры как бы втягивает с собой в новый мир фрагменты мира старого. Так забытый в поэтическом универсуме ребенок возвращается в новом отъезде камеры, преобразующем лист бумаги в младенца. Здесь снова многократно повторенный мотив листа в какой-то момент обрывается радикальным обновлением.

Такой метод преобразования мира в принципе стоит на грани мультипликации и игрового кино и исключительно привилегирует работу камеры, виртуозно используемой оператором И. Скиданом-Босиным. Камера здесь приравнивается карандашу. Знаменитое «магическое перо» отца мультипликации Стюарта Блектона здесь становится пером-камерой, или, используя выражение Александра Астрюка, — «камерой-стило». Мир действительно пишется движением киноаппарата.

Все эти примеры протранственной организации не самоценны, они содержательно насыщены и, как указывалось выше, не понимая их свойств, в сущности, нельзя понять смысла фильма. Неразрывность эпох, действительности, фантазии и воспоминаний выражена здесь через взаимосвязь пространств, мотивов, тем.

Одним из важнейших этапов в становлении киноязыка было открытие перекрестного монтажа. С его помощью два пространства как бы сливались воедино. Стремительно нараставшее движение фрагментов воспринималось как сближение двух действий до полного их слияния в конце фильма. Развитие сюжета и накапливание смысла в фильме осуществлялись за счет чередования повтора и вариаций. Норштейн подхватывает старый принцип перекрестного монтажа, принцип повтора и вариации, но развивает его, видоизменяя до неузнаваемости.

«Сказка сказок» соединяет воедино в одном фильме несколько фильмов, но таков же и принцип перекрестного монтажа. (Классический пример такого монтажа — «Нетерпимость» Гриффита воистину была составлена из нескольких фильмов, действие которых происходит в разных странах, в разные эпохи.) Такая

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

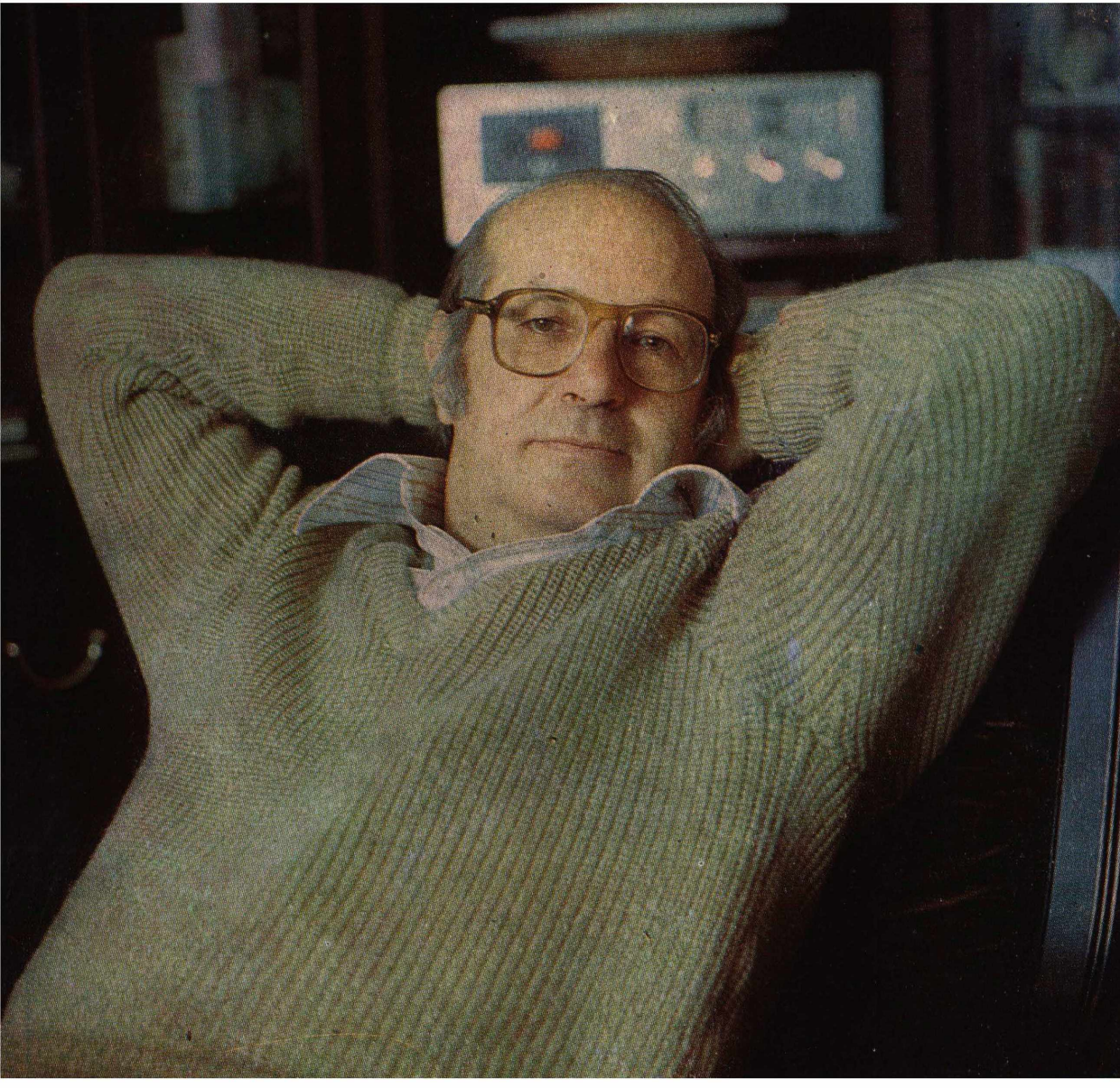
Вера Строева,
Григорий Рошаль

Фото И. Гневашева

Игорь Таланкин

Георгий Данелия

Владимир Грамматиков



«полифильмичность» «Сказки...» подчеркивается и постоянным повтором мотива экрана, как места превращения и соскальзывания из одного пространства в другое. И пространства разные, разнородные, несовместимые сливаются воедино, аккумулируя смысл, несомый каждым из них в едином смысле фильма.

Разнокалиберные столы, с которых ветром войны сдуло скатерть, лежат грудой старой мебели под деревом во дворе памяти. Вот вспыхивает огонь, и они сгорают в пламени, вьющемся на ветру, как некогда покрывавшая их скатерть. От огня обгорают желтые листья на нависавших над ними ветвях. И голые ветви как рана, как напоминание о смерти остаются на дереве. Но вот на черную от огня землю под деревом ложится лист, желтый лист, сорванный еще вихрем войны и мчавшийся вдогонку эшелону. Лист, подобно которому падали с неба извещения о смерти, врывающиеся в мир птицами, теми, что когда-то летали над городом... а обгоревшие ветви, лишенные листьев, торопят зиму, и она приходит и т. д.

Было бы глупо стараться пересказать этот по самой сути непересказуемый фильм. Потому что его эквивалентом является не проза, но стихи. Недаром в фильм введен образ поэта с лирой. И именно в этом стихотворном нагнетании разнородных образов в одну строфу ритм повторов и вариаций вновь обретает нагрузку. Как просодический ритм в стихе, весь строящийся на повторе и отклонении от нормы, фильм также несет в себе этот ритмический костяк, выполняющий и существеннейшую структурирующую функцию, дающий расплывчатому в своей многомерности сюжету внутренний скелет жесткого возврата.

Перепутанность, уплотненность и взаимослиянность пространств так же характерны и для мира сновидений. Не случайно сквозь фильм проходит мотив детского сна и колыбельной. Как показали психологические исследования, для мира сновидений типично смещение акцентов с главного на второстепенное, его замещающее. И в этом смысле работа камеры может быть уподоблена работе сна (и воспоминания), когда один момент систематически вытесняется другим. Вместо того чтобы закрепиться в некоем кадре и развертывать происходящие в нем события, камера постоянно соскальзывает, она как бы не в состоянии удержаться на событии. Движения камеры приобретают необычную для классического кинематографа автономность по отношению к героям.

В принципе в традиционном кинематографе работа камеры строится в режиме, максимально приспособленном к слежению за персонажем. Вся система кадрирования, ракурсов, движения аппарата настраивается на наиболее удобное прочтение действий героя. Норштейн, систематически нарушает это правило, дезинтегрируя прочную связь оптики и героев.

Так, например, в последней трети фильма имеется очередная врезка «поэтического» мира. (Так условно можно назвать тот мир, что создан на скрещении стилистики Пикассо и рисунков Пушкина и населен поэтом, рыбаком, матерью с ребенком, девочкой и минотавром.) Некий путник движется по уже знакомому нам миру справа налево. Камера движется вместе с ним совершенно синхронно его движению. Но неожиданно путник отстает от камеры, продолжающей панорамировать справа налево в том же темпе. Совпадение движения оказывается случайным. Наконец, камера замирает, и лишь через некоторое время путник пересекает правый обрез кадра, догнав ушедшее от него поле зрения. В паре персонаж — камера доминантой оказывается не персонаж, но камера, ей принадлежит активность, путник вынужден подстраиваться под ее режим работы.

Такое распределение ролей отражает подлинную иерархию отношений в фильме, где персонаж задан как фигура второстепенная, связующая, локализующая, но не детерминирующая [11].

Для фильма особенно характерно движение, смещающее поле зрения в сторону от центра «действия» персонажей, от персонажей вообще — к неким деталям (символам), привилегирующее метонимически-символический элемент, подчеркивающее, что значение этого элемента

[11] В художественном кино наиболее близкий аналог такой работе камеры можно найти в фильмах Я. Одзу: См.: Thompson K., Bordwell D. Space and Narrative in the Films of Ozu. — "Screen", v. 17, N 2, summer 1976, p. 41—73.

в развертывании фильма в некоторые моменты выше, чем значение героев повествования [12].

У Норштейна аппарат обладает способностью структурировать мир по своему усмотрению. Вот он пошел вверх над крышами домов, и в небе над городом вслед за его движением начинает разворачиваться то пространство, что раньше лежало слева от домов на горизонтали. Камера обладает способностью переструктурировать мир силой своего поступательно развернутого зрения.

Интенсивная смысловая роль движения поля зрения находит отголосок в повторяющемся и скандирующем его движении внутри кадра. Листопад, снегопад, дождь, подчеркнутый медленным падением яблок и писем, — создают одинаковую для всех пространств динамическую доминанту, объединяют их родством этого навязчиво повторяющегося мотива падения (ассоциативно связанного со сменой времен года, ходом времени, цикличностью).

Такова в общих чертах стилистика нового фильма Норштейна. Она может показаться антимультипликационной. Творящая роль динамически развертывающегося рисунка здесь сведена почти к нулю. В сущности, роль карандаша здесь иллюзорно передана камере, как будто обретшей магические свойства преобразовывать, превращать повтор в вариацию и т. д. «Сказка сказок» стремится соединить воедино два языка, как бы функционировавших в мультипликации, — язык кино с характерными для него возможностями камеры, монтажа, крупного плана и т. д. и язык рисунка с его огромным пластическим и динамическим потенциалом. Традиционный мультипликат строится как оживление рисунков, за которыми следит камера. В «Сказке сказок» камера сама как бы оживляет рисунок, принимая на себя трансформационные функции. Рисунок в своей деятельности не опережает творящую роль камеры, но как бы сливается с ней. Дезинтеграция камеры и героя оборачивается слиянием камеры и карандаша. Характерная для «Сказки сказок» трансформация мира происходит не в закадровом пространстве, которое в мультипликации не более чем условность, но на самом срезе кадра. Камера, панорамируя, как бы движет срез кадра по миру, преобразуя его давлением этого среза.

Постоянное самообнаружение камеры, превращенное Норштейном в важнейший принцип своей поэтики, ставит мир его фильма на грань эстетического парадокса, вытекающего из противоречия между рисованностью мультипликации и приложенного к ней кодифицированного языка игрового фильма. Этот парадокс максимально остро воплощен в одном из самых странных кадров «Сказки сказок». Когда мать пытается увести своего ребенка из садика, где тот кормил яблоком ворон, она дергает его за руку и изображение замирает, смазанное, как в привычном нам по игровому кино стоп-кадре. Но в мультипликации не может быть стоп-кадра, поскольку каждая фаза движения снимается в статике. Достаточно снять подряд несколько кадров, не двигая рисунки (как это сделано с замершими женщинами, потерявшими возлюбленных, в сцене ухода на войну, где фигурки застывают, превращаясь в «фотографии на память»), чтобы получить статичное изображение. Смазанность стоп-кадра в «Сказке сказок» можно объяснить только одним — рисунок продолжал двигаться, он был снят в процессе самопроизвольного движения, он жил! Дезинтеграция камеры и персонажа приобрели глубокое символическое значение.

Мультипликат Норштейна акцентирует наличие и подвижность иллюзорного съемочного аппарата как раз для того, чтобы выстроить свои сложные пространственные координаты. Ориентируя камеру в пространстве, мы как бы и ориентируем пространство относительно камеры, строим его не как абстрактную геометрическую данность, но как конкретику, связанную с конкретным глазом, активным, действенным. Пространство как бы создает-

[12] Метонимически-символическую, связывающую роль в фильме выполняет и звук. Так, например, грохот мчащегося поезда, или звуки танго, или музыка Баха, постепенно отделяясь от «своего» пространства, приобретают свойство «отсылать» одно пространство к другому, сигнализировать незримое присутствие иного мира. В этом смысле звук может пониматься как метонимия, часть некоего целого.

ся по отношению к некой психологической точке восприятия, обладающей известной самостоятельностью. Не кто иной, как автор-зритель вдруг вплотную вместе с аппаратом придвигается к светящейся двери в мир поэзии; его воля, его субъективность и позволяют связывать между собой миры. Но в классическом игровом кино смысл движения камеры (например, ее соотнесенность со зрением того или иного персонажа) окончательно устанавливается в конце этого движения. (Например, эта панорама была снята с точки зрения А или Б.) Поэтому конец имеет особое семантическое значение для понимания всего плана. Атрибуция точек зрения, окончательно формулируемая в конце планов, придает миру фильма надежную читаемость (пространство читается через установление отношений субъект зрения — объект зрения). У Норштейна эти отношения постоянно переформулируются. Особая семантическая значимость конца плана разрушается. Вопрос, кто откуда и куда смотрит, в «Сказке сказок» не имеет однозначного ответа, в каждый данный момент решается по-новому, следуя за развертыванием памяти, пространства, зрения. Все формулирующиеся по ходу чтения однозначные представления о мире фильма постоянно меняются. «Сказка сказок» максимально активизирует восприятие зрителя, непрестанно переключая его режим, ломая готовые гипотезы о действии и пространстве. Она должна читаться в самом процессе порождения смыслов, но не может быть прочтена из конца, как из некоего места решения всех загадок и окончательной кристаллизации структуры. Для того, кто не следил за движением мысли, конец не приносит разгадки.

В этой активной «кинематографизации» мультипликации мы видим главное достижение поэтики Норштейна, хотя последняя может внести немало нового и в структуру игрового фильма, поскольку, оперируя с пространством рисованным, по сути дела, ставит проблемы, распространяющиеся на кинематографическое пространство вообще.

Мы рассмотрели два примера того, как функционирует пространство современной мультипликации. Нас интересовали некоторые неочевидные на первый взгляд механизмы того, как смысл порождает определенную киноформу, как содержательный взгляд на мир творит тот или иной киноязык.

В обоих примерах мы обнаруживаем значительное усложнение выразительных средств мультипликационного кинематографа. В том и ином случае мы оказываемся весьма далеки от традиционных схем, когда содержание фильмов почти полностью исчерпывалось содержанием похождений рисованных существ в рисованном мире. Задачи, стоящие перед обоими мультипликаторами, были исключительно сложными, и для их решения и Хржановскому и Норштейну понадобилось щедро обогатить арсенал приемов, лежащих в основе мультипликации, как вида кино.

В одном случае мы сталкиваемся с созданием множественного пространства, полифонией голосов, лежащих, не смешиваясь, в одной плоскости, — таков путь, предложенный Хржановским.

Норштейн предпочел построить целое созвездие полуизолированных, но осмотически связанных миров, отношения между которыми ткутся подчеркнуто активной камерой, творящим глазом, чья точка зрения приобретает магическую зыбкость и внутреннюю противоречивость.

С одной стороны, мы имеем то, что мы условно назвали «филологизацией», с другой стороны, «кинематографизацию» языка мультипликации.

Задачи разные, методы разные, непохожие поэтики — общее то, что на место устоявшихся и более или менее однозначных отношений автор (зритель) — экранный мир приходят отношения сложные, многомерные, изменчивые.

Нет сомнения, что новые мультипликационные поэтики, вырабатываемые в настоящее время в творчестве Хржановского и Норштейна, обогатят мультипликацию и позволят ей решать содержательные задачи, во много раз превосходящие по сложности те, что решались отечественной мультипликацией в прошлом.

Себастьян Аларкон

Продолжая тему

В центре фильма, над которым закончена работа, — два главных героя: диктатор небольшой латиноамериканской страны Рамон Онофре и его телохранитель, а потом и адъютант Мануэль Ромеро. Для нас было важно разобраться в психологии человека, одержимого идеей монопольной, всеподчиняющей власти. Поэтому, хотя речь идет о двух героях, они для нас — воплощение единой психологии, в сущности, один человеческий тип. Со сценаристом В. Амлинским и исполнителями главных ролей С. Юрским и Е. Леоновым-Гладышевым мы стремились к тому, чтобы в сознании зрителя Онофре и Ромеро слились в обобщенный образ диктатора.

Фигура Онофре статична, характер Ромеро — все время в движении. Онофре уже достиг того, чего хотел, Ромеро же с трудом карабкается по бесконечным ступеням иерархической лестницы, каждый марш которой преодолевается им с помощью нового предательства, очередной подлости. Нам хотелось показать, как тяжел путь и как мизерна цель, к которой стремятся бесчисленные дуче, вынесенные к политической жизни на гребне мутной волны. Фильм начинается и заканчивается одним и тем же планом: распластанным телом Онофре. Но если в начале картины он просто наслаждается ежедневным массажем, то в последнем кадре Онофре мертв. Расплата за подлость неизбежна, рано или поздно она придет — как моральная деградация или как физическая смерть...

Тип героя — это первое, что отличает «Падение Кондора» (так называется фильм) от предыдущих моих работ — фильмов «Ночь над Чили» и «Санта-Эсперанса». Впервые в центре повествования — люди, которых я считаю своими врагами, впервые я «изменил» своему прежнему герою — романтическому борцу за свободу, человеку гордому и бесстрашному.

Но есть и другая особенность: специфическая стилистика повествования. Мы стремились предельно дедраматизировать материал, упростить фабульную схему, выстроить сюжет не на стремительном беге событий, но на внутренней логике размышлений о нашем герое. Поэтому нет, например, в фильме человека, в котором бы воплотилась сила, противостоящая узаконенной системе насилия. Нам хотелось показать, что опустошенность, нравственный крах могут быть осознаны человеком не только в прямом единоборстве с антагонистом, но и в конфликте внутреннем.

— Вы говорили об отличии фильма «Падение Кондора» от ваших прежних работ. Но все-таки что сближает три ваши ленты, есть ли внутренняя логика в том, что «Падение Кондора» снимался теперь, а не прежде?

— Логика, безусловно, есть. Но чтобы ее объяснить, мне придется на время оставить разговор о фильме и рассказать о некоторых закономерностях, которые, как я думаю, существуют в процессе развития чилийского кино в эмиграции.

Нас разметало по всему свету: Мигель Литтин работает в Мексике, Орландо Люберт — в ГДР, Рауль Руис — во Франции, сценарист Антонио Скармета — в ФРГ. Кто-то из них уже был известен в Чили по одной-двум лентам (часто рекламным или короткометражным), кто-то впервые взялся за режиссуру после событий 11 сентября 1973 года. Первые картины моих товарищей были удивительно похожи одна на другую. Все они сделаны на основе документального материала, в них реальные человеческие судьбы, точные факты. Объединяла эти фильмы и общая интонация — интонация гнева и боли, которые сливались в какое-то одно особое чувство, порожденное страшной правдой о гибели свободы в Чили, о потопленной в крови чилийской демократии.

Таким был и мой первый фильм «Ночь над Чили». И другим он быть не мог.

Поэтому и мне, и многим моим друзьям-чилийцам было

трудно поначалу принять фильм В. Жалакявичуса «Кентавры» (в отличие от предыдущих лент этого режиссера). На наш взгляд, реальные события были еще слишком свежи в памяти, чтобы трактовать их так обобщенно.

Но прошло время, и чилийские кинематографисты тоже сделали шаг к обобщению. Все чаще в работах чилийцев стала появляться условная латиноамериканская страна. В такой стране происходило и действие моего фильма «Санта-Эспаранса».

Это не Чили, не Боливия, не Парагвай, хотя многие события, может быть, и узнаются, а почти все герои имеют реальных прототипов. Чилийские режиссеры, получившие в эмиграции возможность говорить свободно, стали более широко смотреть на процессы, происходящие в сегодняшней Латинской Америке.

К этому периоду я в известной степени отношу и «Падение Кондора».

Таким образом, связь между тремя моими фильмами существует. А в общем, волнуют меня все те же проблемы, что и при съемках первой моей картины «Ночь над Чили». Говорю я об одном, только, наверное, язык изменился.

— Но давайте вернемся к фильму. Вы сказали, что Онофре и Ромеро никто не противостоит. А скульптор Франсиско де Молина?

— Я имел в виду другое. В фильме нет такого героя, в котором бы персонифицировались силы сопротивления диктаторским режимам и который скрыто или явно противостоит политике террора.

Безусловно, к этому движению примыкает и де Молина. И в фильме он не один. Где-то за кадром все время идет настойчивая, упорная борьба партизан, бастуют рабочие, в горы уходят целые селения. Другое дело, что в этой картине, как я уже говорил, меня больше интересовали, так сказать, внутренние, психологические истоки, способствующие установлению фашистской диктатуры.

— Но все-таки вам не кажется, что фигура скульптора заявляет еще одну характерную черту жизни современной Латинской Америки?..

— Признание нашей национальной культуры в Европе, расцвет латиноамериканского искусства...

— ...и противостояние всемирного культурного фронта системе военной диктатуры, лишающей художника подлинной свободы творчества, системе марионеточных профашистских правительств.

— Вы, безусловно, правы. Латинская Америка XX века дала миру такие имена, как Пабло Неруда, Диего Ривера, Альфредо Сикейрос, Габриэль Гарсиа Маркес, Хулио Кортасар, Астуриас, Фуэнтес, Варгас Льоса и другие. Это действительно великие люди, которыми мы гордимся. И этот расцвет культуры всего континента, изумивший Европу, соединился с ужасами военщины, диктатуры, террора.

О Франсиске де Молине мы знаем, что он, знаменитый скульптор, родился и вырос в этой латиноамериканской стране.

Он отказывается сделать памятник «павшим за отечество и справедливость» солдатам, погибшим от руки партизан. И покидает страну. Там, за ее пределами, создает скульптуру-пародию на диктатора Рамона Онофре.

Не надо искать реальных прототипов де Молины. Таких людей много — интеллигентов, бесстрашно выступающих против политиков-реакционеров. Вот почему многие честные художники Латинской Америки, стремящиеся сегодня встать на защиту своей страны, работают в эмиграции.

Один из моих любимых писателей, великий колумбиец Габриэль Гарсиа Маркес, живет в Мексике, а после 1973 года всего себя посвятил работе в Международной комиссии по расследованию преступлений чилийской хунты.

Конечно, не Гарсиа Маркес — прообраз де Молины, но и он тоже, и сотни других неизвестных и известных латиноамериканцев — поэтов, ученых, художников, учителей, которые смогли откровенно и честно заявить о своем протесте против существующих на нашем континенте диктаторских режимов.

— Вы назвали сейчас имя Гарсиа Маркеса. Не хотите ли вы тем самым заявить о художественной преемственности вашего фильма по отношению к идеям и образам его «Осени патриарха»?

— Думаю, что такое заявление было бы слишком смелым. Говорить о преемственности нашего фильма по отношению к великому роману можно только в связи с общностью жизненного материала.

И дело не только в особом, уникальном философском ракурсе романа Гарсиа Маркеса, который нельзя повторить.

Дело еще и в том, что в нашем фильме о фашиствующем диктаторе внимание обращено не только на вечные проблемы нравственности и морали. Действие фильма происходит в конкретное историческое время, и в нем идет речь о конкретных способах подавления выступлений партизан и бастующих, о формах экономической зависимости фашистского режима от иностранного, и прежде всего американского, капитала. Для меня чрезвычайно важно, к примеру, и то, что Мануэль Ромеро — выходец из крестьян, но вместе с тем элемент деклассированный, потерявший связь не только с родными, с любимой девушкой и со своим классом. К

политическая, социальная, экономическая платформа моих героев, временна́я конкретность, узнаваемость ситуаций так же важны для меня, как и вневременные проблемы: свобода — и несвобода, властолюбие — и духовное рабство.

Одним словом, основная временна́я координата моих фильмов — «сегодня», у Гарсиа Маркеса же или вообще нет таких координат, или определяются они сотней лет.

Обобщения, к которым пришел чилийский кинематограф и я в том числе, — обобщения политического, социального плана.

Обобщения Гарсиа Маркеса — философского, общегуманистического плана.

Здесь нельзя оперировать оценочной шкалой: лучше — хуже. Просто — по-разному. К общей цели мы идем разными в художественном отношении путями.

— И все-таки не кажется ли вам, что если бы существовало чилийское кино «по Маркесу», то действенность его была бы не меньшей, а весомость — большей?

— Еще раз попробую объяснить свою мысль на таком примере.

Представьте себе песчаную бурю в пустыне. Темное от поднятого в воздух песка небо. Ветер срывает крыши домов, рушит столбы, рвет провода Человек не может устоять на месте, не ухватившись за что-нибудь покрепче. Пыль забивает рот, глаза. Дышать очень трудно. Заметает целые поселки.

Я попытался поставить подобную сцену в «Санта-Эсперансе».

Человеку, очутившемуся в эпицентре этой бури, не до размышлений — он должен действовать, и немедленно. Ему не важно, что антициклон над Новой Зеландией переместился гии чтолько-то километров и ей мо[illegible]чиной песчаной бури. щей вла

И ему совсем не интересно, что причина тайфуна у берегов Японии — та же самая.

Для человека сейчас самое главное — удержаться на ногах, помочь раненым, откопать здания, свой дом. Его волнуют сиюминутные проблемы: как спасти людей, где разместить пострадавших и т. д.

Точно так же людям, переживающим социальные потрясения, в первую очередь важно предложить конкретную помощь. Для нас, чилийцев, важно выговориться, заявить всему миру об ужасах постигшей страну катастрофы. Для меня самое главное — какую конкретную помощь принесет мой фильм оставшимся там, на родине. Поэтому так важна для меня злободневность, даже сиюминутность моих фильмов.

И все-таки искусство больше всего боится догмы, предписанных правил. Кино в эмиграции должно быть мобильным, способным быстро и конструктивно реагировать не только на социальные ожидания своих зрителей, но и чутко улавливать все новое, что происходит в жизни твоей страны.

Поэтому свой новый фильм я лишь в известной степени отношу к сложившемуся «второму периоду» нашего кино.

Настало время осмыслить судьбу Чили в контексте истории всего континента, обобщить характерные черты конкретной судьбы, соотнести историю народа с историей человечества.

Сможет ли справиться наш кинематограф с этой задачей, я пока не знаю.

— Как вам известно, Рауль Руис во Франции взялся за местную тематику, а Мигель Литтин поставил в Мексике Фуэнтеса и экранизировал рассказ Гарсиа Маркеса «Вдова Монтьень». Может быть, это — путь дальнейшего развития чилийского кино?

— Я думаю, что решение Руиса продиктовано не только художественными соображениями. На любом материале художник может выразить то, что его волнует.

Но равнение на литературу наших соотечественников — по-моему, путь более продуктивный. Даже если речь идет о чистой экранизации.

Я, наверное, тоже возьмусь за экранизацию. Закончив «Падение Кондора», я собираюсь начать работу над экранизацией романа Варгаса Льосы «Город и псы».

Интервью вел Д. Попов

Юрий Черепанов

Через сердце человеческое...

Что можно еще добавить? О Евгении Матвееве так много написано, столько сказано за последние годы... Статьи, рецензии, киноведческие исследования, журналистские портреты, буклеты, книги. Недавно вышла монография о его творчестве. А если вспомнить еще многочисленные его интервью, яркие публицистические статьи, то, пожалуй, можно предположить, что «белых пятен» в творческой биографии художника уже и не осталось. Все освещено, все оказалось в центре внимания прессы, общественности. Может показаться, что он даже избалован излишним вниманием (хотя разве истинное внимание бывает излишним?), что иногда он испытывает и некоторые неудобства от бремени вольно толкуемой иными славы. Конечно, все имеет обратную сторону. Евгений Матвеев испытывает и «психологические» перегрузки, и острейшую нужду во времени. В личном времени, когда можно, наконец, уединиться с книгой, послушать музыку — для души, не для очередной работы, провести час-другой с друзьями...

А внизу, около дома, его нетерпеливо ждет машина, чтобы везти на очередную встречу со зрителями, на заседание секретариата правления Союза кинематографистов СССР, в Советский комитет защиты мира, на занятия с актерским курсом ВГИКа, на радио и телевидение, в редакции газет и журналов, на шефский концерт в Колонном зале Дома Союзов, в десятки других мест. И все это — помимо его основной работы, не знающей ни перерывов, ни отпусков, пожалуй, ни одной свободной минуты...

Вся жизнь Евгения Семеновича Матвеева как бы на виду, открыта для всех. Это естественно. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, обладатель многих премий и призов разных кинофестивалей у нас и за рубежом, секретарь правления Союза кинематографистов СССР, художественный руководитель актерского курса ВГИКа он давно уже стал одной из самых популярных фигур в нашем кинематографе, общественным деятелем, любимым актером, режиссером, чьи фильмы пользуются неизменным успехом у миллионов зрителей, отмечаются рекордными цифрами кинопосещений...

У каждого крупного художника есть своя загадка. У Евгения Матвеева ее, кажется, нет. Все предельно ясно. Он всегда сознательно стремится к этой ясности. Он высказывается — и в жизни, и на экране — с удивительной прямотой и откровенностью. Его симпатии и антипатии, его пристрастия и его неприятие чего-либо недвусмысленны, определенны. Это и создает иллюзию, что о нем писать легко. Именно — иллюзию...

Наверно, каждый из писавших о нем сталкивался с этим феноменом простоты Евгения Матвеева и ощущал при этом, что простота его не так уж и проста, как кажется на первый взгляд. Как ни пытайся втиснуть его ясный и цельный характер человека и художника в ограниченное пространство «портрета», он не вмещается, «выламывается» из рамок — то выступает острыми углами, то оказывается вдруг зыбко-неуловимым, будто сопротивляясь обычным законам трехмерности...

В чем тут дело?

Сложность простоты

Недавно случай свел меня с народным художником РСФСР Андреем Ильичом Курнаковым, тонким, блистательным портретистом. Он оказался интереснейшим собеседником.

— Понимаете, — говорил он, — в русской живописи пейзаж был всегда очеловечен. Это даже не пейзаж, в привычном его значении, а портрет природы и одновременно портрет художника, портрет его души. В этом двуедином слиянии и есть неповторимость русских живописных пейзажей. Возьмите знаменитую картину Саврасова «Грачи прилетели» — в ней же портрет предощущения весны, портрет весенних надежд художника, тысячами душевных нитей связанного с жизнью народа, с его тоской по свету. В этом — и мироощущение, и мировоззрение художника, настоящего реалиста: он не пишет торжествующего солнечного света — в той его жизни не так уж много было солнца!

Я не пишу обычных портретов. Если я берусь за портрет современника, мне важно постичь его душу — в движении, в развитии. Иногда я очень долго — годами! — наблюдаю интересного мне человека и, наконец, когда наступает тот внутренний момент его постижения, его подлинного открытия, тогда только я берусь за кисть и пишу. Быстро. За несколько сеансов. Портрет души. «Сколько же ты писал этот портрет?», — часто спрашивают меня друзья. «Два дня, — отвечаю, — и еще...чуть ли не двадцать лет!..» Мне важно показать пространство души человека и всю его жизнь в движении, во времени... Необыкновенно сложная задача, но и необыкновенно захватывающая!..

Портрет души!.. Как верно это сказано! И я подумал тогда о Евгении Матвееве...

Наверное, это и ускользает от многих из нас, пишущих о его творчестве (да и не только о нем!),— необыкновенное пространство души художника. Иными словами, все то, что собралось, накопилось в этой отзывчивой душе за годы и годы такой непростой ей мо[illegible]щенной жизни и теперь возвращается из каких-то самых дальних глубин памяти, дает творческий импульс, преображается в художественные образы, захватывающие сердца многих и многих людей, переживших некогда сходное, похожее на своем жизненном пути и потому воспринимающих увиденное на экране как откровение, как нечто глубоко личное, чуть ли не собственно автобиографическое.

щей вла

Все оказывается удивительно простым и удивительно сложным одновременно, ибо обладает качеством причастности к сердцам и судьбам миллионов и миллионов людей. Этому не учат в художественных институтах, это свойство обретается только в жизненных университетах. Недаром М. Горький назвал свою автобиографическую исповедь «Мои университеты». И признавался в ней: «Я уже научился мечтать о необыкновенных приключениях и великих подвигах. Это очень помогало мне в трудные дни жизни, а так как дней этих было много, — я все более изощрялся в мечтаниях. Я не ждал помощи извне и не надеялся на счастливый случай, но во мне постепенно развивалось волевое упрямство, и чем труднее слагались условия жизни — тем крепче и даже умнее я чувствовал себя. Я очень рано понял, что человека создает его сопротивление окружающей среде».

Убежден, что творчество Евгения Матвеева тяготеет к горьковской традиции в нашем искусстве, хотя всего лишь однажды в своей артистической судьбе он впрямую соприкоснулся с Горьким, когда тридцать лет назад в Новосибирском театре «Красный факел» сыграл в спектакле «Мещане» роль Нила. Но горьковская идея человеколюбия властно владела и владеет им все годы. К горьковским началам он приобщался прежде всего через творчество Александра Довженко, у которого начинал учиться в киношколе при Киевской киностудии в 1940 году, через Михаила Шолохова, когда играл Нагульнова в фильме «Поднятая целина», Трофима в «Жеребенке», когда сам ставил картину «Смертный враг» и играл в ней Арсения Клюквина.

Теперь, зная течение жизни Матвеева, мно-

«Почтовый роман». Ковшов — Е. Матвеев, Ризберг — С. Коркошко

гие ее драматические, а иногда и трагические повороты, убежден, что он обеими руками мог бы подписаться под приведенным выше горьковским признанием. Более того, вспоминая годы войны, годы, когда он, закончив «маршевый» курс обучения в 1-м Тюменском пехотном училище, несмотря на многочисленные рапорты и просьбы направить на фронт, был оставлен в качестве офицера-воспитателя взвода курсантов, Матвеев однажды выскажется, едва ли не повторив буквально горьковские слова:

— Чтобы учить курсантов, мне самому надо было учиться. Учиться искусству понимания людей. Так начинались мои жизненные университеты. Мне удивительно повезло: я встретил прекрасных людей. О них я вспоминаю по сей день с великой человеческой нежностью и благодарным уважением. И прежде всего — о Василии Никитовиче Вовченко, заместителе начальника политотдела училища, человеке необычайной отзывчивости, душевности, справедливости. Его слова я часто вспоминаю и ныне, уже став режиссером, работая с актерами, настраивая их перед началом съемки. Василий Никитович говорил: «Научить стрелять можно, но если душа к этому не готова, то и винтовка не поможет». Душевная готовность, настроенность — она ведь в любом деле нужна!

Не помню, где я прочитал, может, у Горького? Впрочем, не важно, важно, что вошло это в мою память навсегда; человек вырастает, преодолевая и себя, и те обстоятельства, которые его стесняют, не дают развернуться душе, только постоянно преодолевая себя, можно воспитать и характер, и волю, почувствовать себя и крепче, и сильнее, и умнее. И вот я стал ставить свой взвод в самые трудные условия. Идем мы, например, походным маршем, со всей солдатской выкладкой. Пот заливает глаза. Ноги налились свинцом. А впереди — овраг. Конечно, его можно обойти. Кто-то и поглядывает уже: как бы поудобнее, полегче преодолеть это препятствие. И себя ловлю на мысли: обойти бы! Все смертельно устали. Но заставляю и себя, и других — вперед, только вперед! Ведь от того, как преодолеют мои ребята этот овраг, как форсируют в учебном бою речку Туру, что под Тюменью, или Андреевское озеро, будет зависеть их жизнь, жизнь их солдат, которых они поведут, быть может, на штурм Днепра или Вислы!..

Что это было именно так, свидетельствуют письма его бывших курсантов, прошедших огненными дорогами войны до Победы. Евгений Семенович хранит их в своем огромном архиве. Я читал эти письма — и от ставшего полковником А. Куракина из Куйбышева, и

от селекционера В. Сычева из Симферополя, и от рабочего А. Медведева из Днепропетровска, и от журналиста Ф. Борисова из Курганской области.

Пространство души Евгения Матвеева вмещает в себя судьбы многих и многих людей, встречавшихся ему на разных путях жизни за долгие годы. Многие из них, и павшие на поле боя, и ушедшие недавно, и здравствующие ныне, продолжают свою жизнь в его сердце и в его творчестве.

Стоит еще раз вглядеться в экран, чтобы увидеть, к примеру, в образе Шаповалова, героя дилогии «Высокое звание», не только личное, автобиографическое, но и черты многих дорогих ему людей, и нечто большее, выводящее к широким, я бы даже сказал, эпическим обобщениям.

— Видишь ли, — рассказывал мне Евгений Семенович, — в образе Тимофея Шаповалова нет документальной основы, он писался не с биографии какого-нибудь конкретного исторического лица. Работая над ролью, я думал о многих... О военачальниках, командирах, рядовых солдатах, о тех военных людях, кто врезался в память, вызвал восхищение храбростью, волей, воинским умением, беззаветностью и самоотверженностью, военным талантом, наконец. Пожалуй, прав каждый из моих корреспондентов, кто увидел в Шаповалове черты того или иного из наших крупных полководцев. Читая многочисленные их воспоминания, документальные свидетельства, я, конечно же, впитывал в себя очень многое, «примеривал» к своему Шаповалову.

Но, пожалуй, более всего я думал о легендарном генерале Иване Даниловиче Черняховском. Когда я был молодым офицером, очень хотел походить на него, он поразил мое воображение, я восхищался им. И хотел на съемочной площадке возродить это чувство восхищения незаурядной личностью, захватить, покорить им зрителей Думал я и о моем первом политруке Василии Никитовиче Вовченко. А позднее к этим уже отобранным моей памятью чертам добавились черты еще одного военного, нашего современника, которого я увидел совершенно случайно и, что называется, в горячем деле. Это очень важно: прообразы, толпившиеся во мне, были все-таки из того уже минувшего времени, а этот был современник! Современник! Немаловажная деталь — живое звено, связующее разные времена. Я увидел этого генерала-танкиста во время тех пожаров, которые полыха-

«Любовь земная». Захар — Е. Матвеев

ли на подмосковных торфяниках и в лесах в знойное, сухое лето семьдесят второго года. Он командовал воинскими частями, помогавшими тушить пожар. Гарь, дым, как во время боя. А я его увидел в палатке, спокойного, уверенного в себе, в той силе, которой он располагал и которая готова была двинуться по одному мановению его руки. Он склонился над крупномасштабной картой, коротко только взглянув на нас с режиссером Евгением Кареловым: кто, мол, такие? А я сразу же понял — вот он, современный Шаповалов! И все собранное, прочитанное, передуманное, словно от искры, сразу же запылало в воображении. Все встало на свои места...

Вот какой внутренней, одухотворенной сложностью оборачивается экранная матвеевская простота.

Она не то что трехмерна или стереоскопична, как мы иногда говорим. Она скорее даже «телескопична», когда секции объектива входят одна в другую, как бы удваивая, укрупняя наш взгляд, наше восприятие.

Впрочем, ведь в подлинном искусстве линейных измерений не бывает. Оно всегда многозначно — при всей своей видимой простоте, которая ой как не просто дается.

Творчество Матвеева осознанно полемично по отношению к той нарочитой, неорганичной кинематографической усложненности, в которой за изыском и броскостью формы на поверку в общем-то нет живого чувства, значительной мысли, нет ничего, кроме плоского ребуса, пусть и искусно составленного.

Кинематографическая поэтика Евгения Матвеева сложилась буквально на наших глазах. От фильма к фильму, от роли к роли. Играя в картинах других режиссеров, Матвеев не только не утрачивает своей самобытности, но зачастую влияет на стилистику и поэтику фильма, во многом предопределяет его зрительский успех.

Все чаще думающая критика начинает задаваться вопросом: в чем же феномен искусства Матвеева как актера и режиссера? Это становится все более актуальным в свете тех проблем, которые нынче решает наш кинематограф, думая о зрелищности современного кино. В этом направлении Матвеев работает давно, успешно, опираясь на глубокие отечественные традиции народного искусства, на его огромный опыт. И идет — надо признаться — своим, самобытным путем.

Наверное, Матвееву можно было бы предъявить претензии в недостаточной эффектности монтажного языка его картин, в «эстетической глухоте» к новейшим обретениям в этой области, в некоторой эмоциональной избыточности, упрекнуть его в некоторых длиннотах, в недоработках композиции, наконец, в декларативной традиционности его поэтики.

Все это было бы уместно, если бы речь шла о недостатке мастерства, а мастерство Матвеева — и актера, и режиссера — налицо. Как налицо — огромный успех у зрителей.

Позволю себе в этой связи одну литературную параллель, вполне уместную в год Достоевского. Как известно, в свое время находилось немало охотников покритиковать его, особенно, стиль и композицию, но таков уж этот художник: его надо принимать таким, какой он есть, или не принимать.

Говорю об этом не ради сравнения несравнимых величин, а чтобы обнажить методологию иных критических анализов, не считающихся с самобытностью художника, с необходимостью судить его по тем законам, которым он следует в своем творчестве.

В том-то и дело, что эмоциональная перенасыщенность картин Евгения Матвеева — не беда его, не какой-то просчет, а позиция художника, последовательно воплощаемая из фильма в фильм. Эта эмоциональность, я бы сказал, особой природы, она разомкнута, открыта, направлена в зрительный зал, чтобы осуществить связь: от сердца к сердцу.

Многое в устоявшейся поэтике Матвеева как актера и режиссера идет от театра. Зазорно ли это? Думаю, что нет. Напротив, нашему веку свойственно искать синтез разных видов искусства, их взаимопроникновение и взаимообогащение — процесс, который отменить нельзя. Не забудем к тому же и про театральное первородство Евгения Матвеева.

До сих пор новосибирские театралы помнят такие его работы на сцене, как Телятев в «Бешеных деньгах» А. Н. Островского, Улдис в спектакле «Вей, ветерок!» Я. Райниса, Нил в «Мещанах» М. Горького. Мне удалось видеть его на сцене Малого театра в таких знаменитых ролях, как Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена, с Е. Гоголевой — фру Альвинг, как поручик Яровой в «Любови Яровой» К. Тренева, видеть его знаменитый дуэт с А. Яблочкиной в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея... Помню, как Игорь Владимирович Ильинский, ставивший последний спектакль вместе с В. Цыганковым, говорил: «С уходом Евгения Матвеева наша сцена потеряла, быть может, одного из крупнейших русских актеров...»

На то были свои, не только субъективные, но и, можно сказать, трагические причины. Тяжелая травма, длительная болезнь надолго приковали его к больничной койке. Казалось бы, и со сценой, и с кино надо было прощаться. И навсегда. Но он не только одолел болезнь и вернулся в строй, но вышел на новый виток творчества...

Если от А. Довженко Матвеев унаследовал поэтическое восприятие жизни (он любит повторять довженковские слова: «Двое смотрят вниз. Один видит лужу, другой — звездное небо, отражающееся в ней»), то поразительно чуткое и, я бы сказал, нежное отношение к зрителям, как к непосредственным участникам кинодейства, без которых оно как бы и не существует вообще, происходит у него от театра, где сотворчество со зрителями — непреложный закон. Матвеев снимает свои фильмы с удивительным ощущением присутствия зрителей прямо здесь, на съемочной площадке. Его творческий феномен обязательно включает в себя развитое «чувство зрителя». Более того, он убежден, что его фильмы надо смотреть не один на один, а только со зрителями, самыми обычными, рядовыми, ради которых и делается кино...

Сколько раз я имел возможность наблюдать, как Матвеев, пристроившись где-то в сторонке, чтобы не быть замеченным, смотрит не на экран, а в зал, ловит реакцию зрителей на фильм.

— Ты знаешь, — пояснял он потом, — быть может, самое дорогое для меня — это увидеть, как человек, даже случайно попавший на мою картину, купивший в фойе мороженое, вдруг забывает обо всем на свете и живет жизнью, происходящей на экране. Мне дорога напряженная тишина в зале. Я счастлив, если зал вздыхает, когда и мне хочется продохнуть теснение в груди, если вижу навернувшиеся слезы, когда слеза накипает у меня самого... Ради этого единения со зрителями я и работаю! Нет ничего более святого в жизни...

От сердца к сердцу

Не знаю, как для кого, но мне очень дорог фильм А. Иванова «Поднятая целина» — прежде всего потому, что там впервые во всей своей глубине и самобытности раскрылся в роли Макара Нагульнова актерский талант Евгения Матвеева. В том фильме, конечно же, был прекрасный актерский ансамбль, целое созвездие: Л. Хитяева, П. Чернов, П. Глебов, А. Абрикосов, Н. Крючков, Е. Лебедев. Каждый из этих актеров достоин самых высоких слов. Но и среди них Нагульнов Евгения Матвеева выделялся — особой что ли живописностью недюжинного характера, взрывным темпераментом и, главное, удивительным контактом со зрительным залом. Будто и не в кино сидишь ты, а в театре — и мощные импульсы актерского «лучеиспускания», как говорил К. С. Станиславский, «лучевоспринимаются» тобой. И ты смеешься и сопереживаешь, и кулаки твои сжимаются невольно... И ты — там, там, в далекой донской станице, в ином времени, в ином измерении. И все это — благодаря таланту актера! Не чудо ли это?

Как удалось ему сыграть эту роль с такой страстностью, яростностью, с такой испепеляющей силой правды? Ведь актер не мог быть очевидцем, тем более — участником тех далеких событий: в 1927 году ему было всего пять лет. И жил он тогда далеко от донских

степей — на юге Украины, на Херсонщине, в селе Виноградово. Детство было бедняцким, босоногим, в коросте нужды.

— Без горя нет жизни, — скажет он мне однажды. — Я благодарен своему детству. Оно приучило меня сочувствовать человеку в горе, искать способы помочь ему. Не для красного словца говорю: по сей день не могу видеть плачущую женщину, тем более — ребенка... А в детстве я прослыл в нашей деревне этаким чудачком, «байстрюком подзаборным», некрещенным, безотцовщиной. Убегу в степь — все о чем-то мечтаю, то в травах букашек рассматриваю, то с птицами пересвистываюсь. Казалось, что и птицы, и зверьки разные, и домашние животные меня понимают.

А потом неожиданно понял, что могу людей смешить. Скажут мне: «Покажи, как бугай ходит». Я показываю, а люди со смеху покатываются. Мама головой качала, очень переживала: «Что ж ты всех потешаешь? Лучше бы выучился играть музыку какую...» Село у нас было певучее, музыкальное. И тогда стал я ходить арбузы продавать на шлях — деньги копил на балалайку. Пел частушки. И опять всех забавлял. Радостей-то было не густо тогда. «Ты бы жалобные песни пел», — упрекала мама. Стал я прислушиваться и к таким песням, повторять их. Бывало, соберутся женщины нашего села, немало пережившие всякого, а я им пою — они плачут, сердце мне надрывают. «Ну, чисто артист ты!» — говорят. Так и вошло, видно, в плоть и кровь мою неосознанное еще лицедейство. Понял я, что могу людей и веселить, и печалить...

Вот теперь я думаю: почему Шолохов вошел в мою жизнь сразу и навсегда? Почему его удивительный талант высветил будто наново всю судьбу мою? И человеческую. И актерскую. И мое режиссерское становление. Может быть, потому, что первой моей «взрослой» книгой была его «Поднятая целина», или потому, что воздух моего родного села был заряжен тем же электричеством, что и роман? На меня, еще совсем мальчишку, книга эта произвела поистине ошеломляющее впечатление. Все в ней было и правдой, и высокой поэзией. И у себя в селе, на Херсонщине, повидал я немало людей, с оружием защищавших Советскую власть, ставших первыми организаторами колхозов. Они были живой легендой для нас, мальчишек. Вот почему «Поднятая целина» осталась моей любимой книгой, даже когда я прочел «Тихий Дон», «Они сражались за Родину», донские рассказы, пламенную публицистику Шолохова. Слово его шло от сердца к сердцу, обжигало, звало, заставляло по-новому выстраивать всю свою жизнь.

И потом, когда стал актером, я понял, что «Поднятая целина» — это м о я книга, а Макар Нагульнов — м о й герой. Попытаюсь объяснить, почему. Соприкасаясь с шолоховским талантом, погружаясь в словесную плоть его книг, я испытываю чувство узнавания с в о е г о в искусстве.

Я думал о Макаре Нагульнове даже тогда, когда получил приглашение киностудии «Ленфильм» сниматься в «Поднятой целине» в роли Давыдова. До того я вымечтал, взлелеял в душе своей дорогой образ Макара, что казалось, он во многом схож со мной. И хотя я знал, что его роль в фильме поручена другому актеру, приехав в Ленинград, все же упросил режиссера Александра Гавриловича Иванова «попробовать», посмотреть и меня. Он понял мое душевное состояние и пошел навстречу. Так решилась моя судьба — с Макара Нагульнова и началось мое настоящее актерское летосчисление. В работе над этой ролью сформировалось мое человеческое и гражданское самосознание.

Знаю, что нечто сходное, счастливо встретившись в творчестве с Шолоховым, испытал и Сергей Бондарчук. С Андрея Соколова, с «Судьбы человека» и началась его всенародная слава. И одним из лучших наших «военных» фильмов последних лет считаю его новое обращение к Шолохову — поистине прекрасную экранизацию романа «Они сражались за Родину». Вот уж где правда факта возвышена до правды искусства! Вот где нравственная, духовная сила народа находит свое выражение в немеркнущих образах простых

бойцов, защитников Отечества! И прежде всего — через образ Лопахина, созданный Василием Шукшиным. Он несет в себе великий заряд оптимизма, нашей веры и нашей жажды Победы! Сидя в зрительном зале, я не раз ловил себя на мысли: как точно подмечен в жизни и передан на экране Лопахин Шукшиным!

Недавно я вновь вернулся к «Поднятой целине» — читал ее главы по всесоюзному радио. И снова думал о своем Макаре Нагульнове, поверял им и многие свои поступки, всю свою жизнь. Даже некоторая прямолинейность Нагульнова — ведь она не следствие дурного характера, а выражение настоящей партийной прямоты, принципиальности, убежденности гражданской позиции — мне кажется необыкновенно привлекательной. Я — за такую «прямолинейность»...

Да, шолоховское слово, его «чистое золото правды», сопровождает нас на всем жизненном пути. В нем воплотились и эпоха, и дух народный, и наше будущее. Его творчество — это живая наша классика, атакующая, ведущая в бой за человеческое счастье. И что бы я ни делал, к какой бы новой картине ни обращался, я черпаю духовную силу в могучей шолоховской образности. Быть может, она, эта сила, сконцентрирована в его ставших крылатыми пламенных словах о том, что советские писатели пишут сердцем, а оно принадлежит партии...

Народность и партийность творчества — вот два крыла, поднимающие талант Евгения Матвеева, вызывающие к нему поистине всенародное уважение. После выхода каждого фильма приходит к нему немало писем из самых разных уголков нашей земли. Есть в них и слова благодарности, и сердечные признания, но чаще всего — в них удивительные рассказы о человеческих судьбах, о том, что всколыхнул, заставил вспомнить неравнодушный диалог художника со зрителем.

Долго шел Евгений Матвеев к своей картине «Особо важное задание» — годы, если не десятилетия. Давно зародилась идея — показать, что линия фронта проходила не только по передовой, но и через сердце каждого человека. А окрепла эта идея, когда вышла уже на экран «Любовь земная» и вовсю шли съемки картины «Судьба» по мотивам одноименного романа Петра Проскурина. И опять-таки как много личного, автобиографического, пережитого и наблюденного легло в эту простую киноповесть, поставленную по сценарию Б. Добродеева и П. Попогребского. И то, через что прошел сам режиссер, будучи офицером-воспитателем 1-го Тюменского пехотного училища, выезжая со своими курсантами на фронт и возвращаясь снова в далекую Тюмень, видя, как героически трудились там люди, ковали победу в заводских и фабричных цехах. И то, что было рассказано в многочасовой откровенной беседе создателей фильма с ветеранами авиационного завода в Воронеже (сама магнитная запись этой беседы — бесценный документ, свидетельство подвига людей в тылу; не на один фильм хватило бы сюжетов, записанных на пленке!).

И не странно ли, что герои тыла, сделавшие то, что казалось невозможным и чуть ли не фантастическим, до появления фильма «Особо важное задание» вроде бы и героями не считались! А кстати, по сей день те, кто ковал победу в тылу, обеспечил ее совершенными самолетами, танками, артиллерией и «катюшами», до сих пор не считаются ветеранами войны. Так что появление фильма «Особо важное задание» было гражданским поступком его авторов!

Не могу не привести строки из некоторых писем, которые были присланы Матвееву сразу же после всесоюзной премьеры его картины. Вот что пишет Герой Советского Союза, бывший летчик-штурмовик Н. С. Есауленко из Севастополя: «Мы, летчики, садились в Ил-2, в это детище авиационного завода и его строителей, а теперь и вашего завода, построенного на экране, и, правду сказать, не знали, какого титанического труда стоила одна машина. Но за ее мощный огонь, за ее живучесть мы всегда были благодарны создателям и строителям. Ваш же фильм, Евгений Семенович, через несколько десятилетий открыл нам глаза. Я не мог удержать слез во время просмотра фильма. Слез благодар-

«Судьба».
Захар — Е. Матвеев,
Ефросинья — З. Кириенко

ности и восхищения за наш героический рабочий класс!..»

«Вряд ли кто останется равнодушным, посмотрев этот фильм, — делится своими впечатлениями другой Герой Советского Союза, летчик-штурмовик, полковник в отставке К. Ф. Белоконь из Харькова. — Лично на меня он произвел неизгладимое впечатление, тем более что мне много раз приходилось принимать с этого завода боевые машины и на них вести летчиков на фронт. Неоднократно бывая на этом заводе, я видел, как создавались наши «ильюши». Фильм ваш остросюжетный, а главное — правдивый. Он глубоко воспринят всеми советскими людьми, как говорится, от пионеров до пенсионеров».

«Мы живем и работаем далеко от Москвы — на Камчатке, в селе Коряки Елизовского района. В годы войны у нас не свистели пули, не рвались бомбы и даже не было эвакуированных заводов. Но мы, как и все советские люди, делали все, чтобы внести свой вклад в нашу общую Победу... Ваш фильм близок зрителю любого возраста. Пожилому напоминает его суровую юность, молодому открывает еще одну страницу жизни отцов и матерей. А в общем, фильм говорит нам, что мы живем в такое время, когда есть в мире черные силы, жаждущие развязать новую войну. И мы должны быть бдительными. За 23 февраля, день открытия XXVI съезда КПСС, мы весь свой заработок перечислили в фонд мира. Ваш фильм мы считаем тоже вкладом в дело защиты мира на земле». И подписи: секретарь парткома совхоза «Корякский» Рыбалов, председатель рабочего комитета Канищев, механизатор Лепатов, овощевод Пиляй, доярка Щербаченя, воспитатель детского сада Равенская.

Множество писем... Они приходят на киностудию «Мосфильм» и по сей день.

— Каждому из авторов я хотел бы ответить лично, но просто даже физически это сделать невозможно, — сокрушается Евгений Семенович. — И что делать — не знаю. Но, честно говоря, я очень рад такому живому и горячему отклику людей. Значит, мы недаром трудились! Значит, наше слово с экрана дошло до сердец людей.

Да, военно-патриотическая тема, тема всенародного ратного подвига — поистине неисчерпаема в нашей литературе и искусстве.

Вот почему я как актер и как режиссер считаю своим священным долгом обращение к этой теме, источнику вдохновения, мужества, героизма, силы и красоты духа. Долгом солдата, которому нельзя уходить в запас, пока на планете есть силы войны! Ведь искусство — тоже оружие. Грозное, снайперское, наступательное...

В образах моих героев я прошел на экранах путь от рядового солдата до маршала. И судьба их была во всем неразрывна с судьбой Родины, народа, с самыми героическими страницами нашей истории. И всякий раз, обращался ли я к Захару Дерюгину из «Судьбы», к Шаповалову из фильма «Высокое звание» или к другим образам воинов, защитников Отечества, всякий раз вспоминал я истоки своей воинской судьбы — родное пехотное училище, своего политрука Василия Никитовича Вовченко... Это и от его имени, от имени многих моих боевых товарищей веду я с экрана диалог с новыми поколениями, с теми, кто принял и принимает сегодня героическую эстафету защиты Отечества.

Поэзия правды

По поводу «Моих университетов» Горького Ромен Роллан писал восхищенно: «Каким чудесным даром обладаете Вы, — умение сохранять нетленным Ваше былое Я, Ваши прошлогодние снега... Вы — больше поэт, чем бытописатель». Ему вторил Стефан Цвейг: «Ваши произведения, особенно последние, дышат такой светлой человечностью, так глубоко правдивы... Я уже долгие годы не ощущал такого сердечного жара, такой ясной и человечной искренности, какие почувствовал в Вашей книге воспоминаний... Сознаюсь, я завидую Вашему таланту рассказывать так просто, так восхитительно ясно: никто в Европе не обладает в такой мере этим даром, даже Толстой и тот не владел этой высшей простотой».

Я недаром привожу эти цитаты, ибо жизненные университеты каждого крупного художника всегда приводят к пониманию высшей простоты в искусстве, к ясности, к поэтическому осмыслению действительности.

Евгений Матвеев всем своим творчеством подтверждает это. Подтверждает свою духовную верность нетленным горьковским традициям. Почти ко всем героям Матвеева можно отнести горьковские слова: «Человек — это звучит гордо». Он действительно испытывает чувство гордости и за своего Макара Нагульнова, и за солдата Федотова в «Родной крови», за цыгана Будулая в «Цыгане», за лейтенанта Шмидта в «Почтовом романе», за Шаповалова в «Высоком звании», за Захара Дерюгина в дилогии «Любовь земная» и «Судьба», за Семиренко в фильме «Фронт за линией фронта», за Емельяна Пугачева в одноименной картине А. Салтыкова...

Одна из самых серьезных работ артиста — это воссоздание в фильме «Солдаты свободы» Ю. Озерова образа Л. И. Брежнева. Взволнованно и трепетно отнесся актер и к предложению взять на себя роль ведущего в документально-публицистической хронике «Всего дороже».

— Ты не представляешь себе, — говорил он потом, — как это оказалось безумно интересно, какие глубокие чувства испытал я, работая в этом фильме.

Меня, можно сказать, постоянно влекут две фигуры, два человеческих типа, которым бы я хотел спеть песню в искусстве. Один из них — крестьянин, кормилец, беззаветный труженик. Он мне родной. С детских лет.

Второй — это солдат, защитник Отечества. Мне интересно снова и снова открывать такого человека, постичь тайну его жизни. В драматургии я люблю экстремальные ситуации, подобные вспышке молнии, когда человек раскрывается весь.

Раньше мне казалось, что на многочасовой сериал меня просто не хватит: я человек увлекающийся, думал, могу остыть, потерять интерес к такой затянувшейся съемке, когда экранное время ползет букашкой, а съемки длятся чуть ли не годы и надо постоянно бороться со временем, беспощадным к актерам.

А здесь, в работе над фильмом «Всего до-

роже», я ощущал себя участником настоящей битвы — мы вырывали из плена времени, из забвения сотни, тысячи имен, возвращали их нынешним и грядущим поколениям, как самое святое, самое дорогое, что действительно всего дороже!

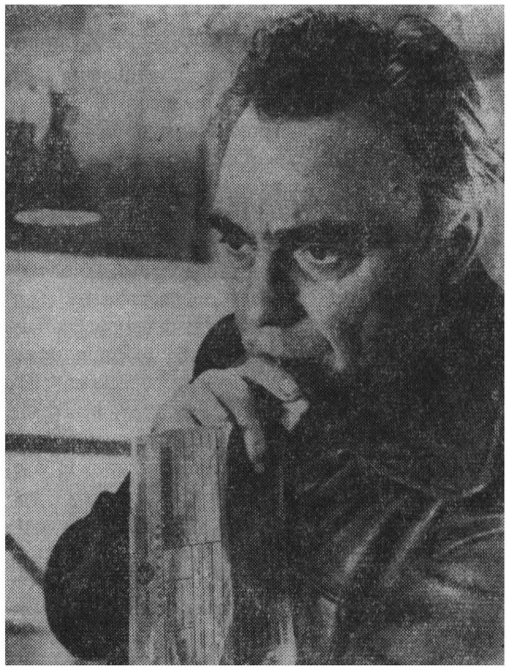
И знаешь, что самое удивительное: документ вдруг оживал на экране поэзией правды. Нечто похожее мы испытывали и во время съемок «Особо важного задания»...

В любом деле Матвеев всегда докапывается до поэтического начала. Он упорно ищет поэтическое «зерно» и будущего образа, и будущего фильма. Уроки Александра Петровича Довженко преломились в его душе по-своему, обогатились огромным жизненным и художническим опытом многих последующих лет.

Известно, как искал он поэтическое «зерно» образа Макара Нагульнова. Образ представлялся зримо: «птицей взлетел в седло», «понуро опустил голову и тотчас же вскинул ее, как конь», «в расширенных зрачках его плеснулось бешенство»... Он чувствовал словно на ощупь упругость и емкость каждого слова шолоховской прозы, но образ не оживал в пластическом действии. Однажды увидел он в обожженной степи пламенеющий тюльпан на тоненькой-тоненькой ножке-стебельке, сильный ветер пригибал его, но цветок не ломался, а трепетал алым огоньком. Вот оно, «зерно»!

Когда шла подготовка к съемкам «Особо важного задания», режиссер тоже долго мучался, не находя образного, поэтического «зерна». А подсказал его осколок, найденный на вспаханном поле на том самом месте, где намечались натурные съемки.

— Можешь представить себе, — говорил он ликующе, — каково было наше состояние. Солнечный, радующий глаз день. Прозрачный воздух. Распаханное поле — чувствуешь, как земля дышит. Мы ходили, шутили, смеялись, говорили о каких-то пустяках. И вдруг все замолчали — на чьей-то ладони лежал извлеченный из пахоты ржавый снарядный осколок. Потом нашли другой, третий, десятый. Снарядные, бомбовые, от мин... Сколько же



«Особо важное задание». Кириллов — Е. Матвеев

их на этом мирном поле! Лежало перед нами раненое тело Земли. Сколько раз за эти-то годы лемехом плуга то поднимало, то засыпало вновь землей эти осколки! Вверх, вниз, вверх, вниз...И по сей день в теле земли эта память о войне. И вдруг как обожгло — надо снимать так, чтобы каждый сидящий в зале ощутил у себя на ладони такой вот осколок!

Поэтическая метафора? Конечно. Но письма зрителей, приведенные выше, говорят о верности найденного режиссером образного «зерна» фильма. Ведь все они продиктованы острым человеческим сочувствием, нестынущей памятью...

Поэзия правды... Каждый фильм его — свидетельство неустанного поиска. Впрочем, фильм — это уже результат, а поиск ведется каждодневно, постоянно, иногда даже будто бы впрок...

Помню, прошлой весной после закрытия Всесоюзного кинофестиваля в Виль-

нюсе, буквально за несколько часов до нашего отъезда в Москву, заместитель Председателя Совета Министров Литовской ССР А. Чеснавичус пригласил Матвеева за город. Так оказались мы в Тракайском районе, среди холмов, поросших древним лесом, на берегу дивной красоты озера. Купались, развели костер. Стоял чудный солнечный день. И вдруг Евгений Семенович бросил мне:

— Приглядись, какой интересный человек наш Римантас Шукис, председатель Тракайского райисполкома! Я уже порасспросил его, он, оказывается, имеет два высших образования — специальное и политическое. Его район — один из самых трудных в Литве, почвы небогатые, каменистые. Тут — морённые поля, оставшиеся от древних ледников. И озеро это — морённое. А вот сумел же он вывести свой район в число лучших, а по культуре и быту — даже на одно из первых мест во Всесоюзном смотре... Чем не Георгий Торели из картины Резо Чхеидзе «Твой сын, земля»?..

И добавил, возвращаясь к давным-давно начатому бесконечному нашему диалогу:

— Я понял главное — для меня поэзия заключена в душе человеческой. И только через сердце человеческое я, актер и режиссер, могу показывать на экране и жизнь, и мое отношение к ней. Все это интуитивно бродит, живет во мне постоянно. Не мне судить, как это получилось на экране, но и в образе Емельяна Пугачева, и в непростом характере Захара Дерюгина из дилогии «Любовь земная» и «Судьба», и в образе Сергея Кириллова из «Особо важного задания» я стремился к этому.

Человек — вот смысл и цель реалистического искусства. Нет человека — и нет искусства. А для человека в искусстве есть только одна мера — п р а в д а. И если говорить о прогнозах, о том, как будет развиваться мировое искусство, то у него — я убежден — есть единственный плодотворный путь — путь реализма, изображения правды жизни, правды истории, правды в ее поэтическом движении и революционном развитии...

Мне приходилось наблюдать, как кропотливо он искал, перебирая разные варианты актерских ансамблей для своего последнего фильма — экранизации комедии Островского «Бешеные деньги». Чем продиктован этот неожиданный выбор? Только ли желанием вернуться к юности своей, когда он играл Телятева? Только ли стремлением окунуться в многоцветную, поэтически емкую образность великого классика? Нет, конечно. Его в первую очередь волновала загадка, в чем же секрет удивительной неувядаемости, современности Островского. Отвечая на этот вопрос, он хотел показать, не боясь полемических заострений, что насильственного «осовременивания» классика не прощает.

Найдя оптимальный актерский состав, он вдохновенно и быстро снял картину, словно на одном дыхании. Она уже скоро выйдет к зрителям. Значит, мы станем свидетелями открытия еще одной грани таланта Евгения Матвеева как комедиографа. Не предвосхищая никаких оценок, скажу, что такое новое явление режиссера — уже само по себе событийно...

Сейчас он опять на съемках. Идет работа над хроникально-документальным фильмом по «Воспоминаниям» Л. И. Брежнева. Знаю, что в ближайших его планах — современный политический фильм, сценарий которого пишет Г. Боровик. И это тоже будет новое открытие Матвеева. Он планирует экранизацию романа сибирского писателя Константина Лагунова «Больно берег крут...». Это будет еще и открытие кинематографом нового литературного имени.

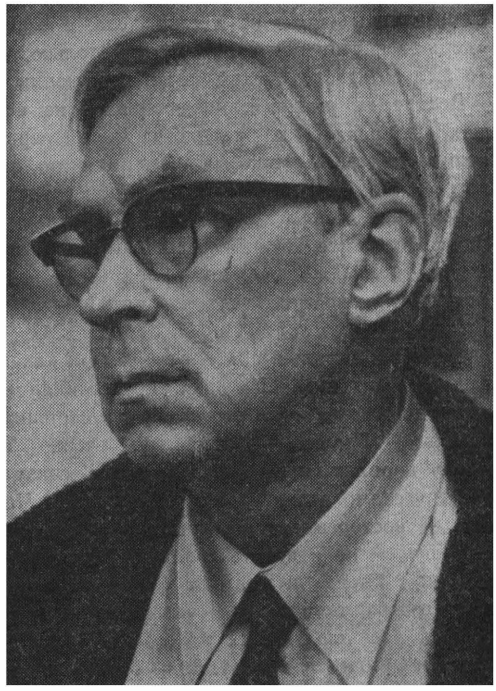
Как-то Евгений Семенович сказал:

— Хочешь застать меня дома, звони до девяти утра...

Так мы и договорились. Но часто и в это время телефон басовито отвечает долгими гудками.

Значит, он в пути. Постигает новые территории поэзии и правды нашей жизни. И сердце его открыто навстречу людям. Бьется в унисон с сердцами его зрителей, с сердцем Родины.

И это не высокие слова. Это просто его существо.



Сергей Юткевич

Эраст Гарин — режиссер и артист из «стаи востроносых»

Наша шумная ватага примчалась на площадь Святого Марка из харчевни синьора Арлекина, который попотчевал нас макаронами с прованским маслом и чесночной похлебкой.

Алоизиус Бертран

В самом начале «незабываемых двадцатых» на меридианах художественной жизни Москвы замаячило пять юношеских фигур, разительным сходством своих силуэтов заметно выделявшихся на фоне молодежных полчищ, заполнивших бесчисленные студии, живописные мастерские, самодеятельные театрики.

Сходны эти пятеро были физической худобой, тонкокостностью, тощим овалом лиц, увенчанных особой приметой, по которой всех пятерых можно было окрестить «востроносыми».

Они настолько походили друг на друга, что их нередко путали между собой и, лишь приглядевшись, устанавливали естественные различия. Профессии у них намечались разнообразные: первый сочинял стихи, публиковавшиеся в сборниках «имажинистов», но вскоре прославился как драматург, два других были художниками, один с уклоном в театр, другой в станковую живопись, четвертый клеил макеты и мечтал о режиссуре, ну а последний, пятый — самый тощий и также с носом, не то что задранным кверху, а как бы свисавшим «лопаткой» на конце, — сразу выделился завидным актерским дарованием.

Все они были примерно однолетки — ровесники века, в искусстве мало похожие, но связанные общими вкусами и учителями; они встречались, дружили, расходились каждый по своим путям-дорожкам, но притом сохранили черты схожести в своих пристрастиях к поискам и открытиям.

Сталкиваясь на диспутах, премьерах, вернисажах, подтрунивали друг над другом и над своими приятелями, невзначай путавшими их имена, но от своего первозданного братства «востроносых» не отрекались.

Про них шутили, что они никогда не суют свои длинные носы не в свои дела, а если и «держат нос по ветру», то потому только, что то был ветер блоковский, ветер Революции.

Вскоре их имена стали возникать на афишах, в рецензиях, каталогах — в первом юноше узнавали Николая Эрдмана, во втором — Владимира Дмитриева (конструктора оформления «Зорь» Мейерхольда), в третьем — Петра Вильямса, в четвертом — автора этих строк; громче же всех прогремел тогда недюжинным лицедейским талантом пятый — Эраст Гарин.

Для всех остальных четырех он был как бы выдвинут на передний край, представлял все наше поколение, стал его «впередсмотрящим». Успехами Гарина — поначалу, очень недолго, в ролях маленьких, а затем сразу в классическом репертуаре: Хлестаков, Чацкий — восторгалась не только четверка «востроносых», но и вся театральная Москва.

Вскоре Гарина и Эрдмана спаяла неразрывная дружба, творческая и человеческая, и так крепко, что теперь их можно было спутать даже по ритму и тембру речи. Гулячкин[1], порожденный сдвоенной фантазией драматурга и актера, сошел со сценической площадки в быт и в нэповские времена долго размахивал своим фантасмагорическим мандатом.

В 1930 году наступил и мой счастливый черед скрестить свою судьбу с Гариным, уже не в роли благодарного, но пассивного зрителя, а в качестве активного соратника по режиссерскому ремеслу.

Скажу сразу же, что отнюдь не уверен в незыблемой полноценности всякого перехода из актерской профессии в режиссерскую. Уж очень они отличны по самой своей сути друг от друга, и всегда будет перевес какой-либо стороны. Даже наш общий с Гариным учитель, Мейерхольд, был просто хорошим актером, но режиссером — выдающимся; напротив, Хмелев и Ливанов артистами были преотличнейшими, а режиссерами только хорошими. Примеров можно привести еще множество, бывали, конечно, и исключения, но редкие: сейчас на память приходят лишь Станиславский и Чаплин...

Случай с Гариным был особым — режиссура в кино стала для него как бы органичным продолжением его актерской жизни, или, вернее, другим способом довоплощения всего того несыгранного, задуманного, но нереализованного, что продолжало жить в нем. Полагаю, например, что Подколесин давно уже состоялся в фантазии Гарина и настойчиво требовал своего места именно на экране. Случилось так, что я смог помочь ему в этом.

Как раз в начале 30-х годов организовалась в недрах «Ленфильма» киномастерская, куда вошли на равных правах молодые единомышленники, дебютирующие постановщики и опытные актеры; они оказали мне честь, избрав своим пастырем.

Основное ядро коллектива составили коренные «мейерхольдовцы» (Арнштам, Гарин, Локшина, Юткевич) и сдружившиеся с ними актеры из других театров и студий (Федорова, Послазский, Каюков, Тенин, Бернес, Матов); присоединились к ним и драматурги: Погодин, Каплер, Дэль-Любошевский, художники Левин, Пчельникова, Абидин, Дино, Гурвич, композиторы Шостакович, Пушков, Гольц; сложилась и большая группа ассистентов (Эйсымонт, Казанский, Руф и другие): именно мастерская помогла им всем сделать первые шаги в самостоятельную режиссуру.

Зачинщики всей этой затеи приютились в весьма романтичной просторной мансарде (в прошлом фотоателье, неподалеку от киностудии) и объединились не только организационно, но и вокруг некоторых теоретических (как это ни странно, в то время считавшихся дискуссионными) идей о безусловном примате на экране актерской игры, о повышении значимости внутрикадрового, а не только монтажного воздействия.

При этом основном посыле считалось необходимым сохранять и совершенствовать общую изобразительную и звуковую культуру кинематографа, а также всеми силами сопротивляться «киношному» дилетантизму, оберегая высокий уровень профессионализма.

---

[1] В спектакле «Мандат», поставленном Вс. Мейерхольдом по сатирической комедии Н. Эрдмана. — *Ред.*

Мастерской в этом составе удалось за три года осуществить лишь четыре ленты, зато три из них — «Подруги», «Женитьба», «Тайга золотая» — являлись дебютами и лишь фильм «Шахтеры» был моей уже седьмой работой. Наше объединение в целом продолжало традиции таких начинаний, как ФЭКС и КЭМ (группа Эрмлера) в Ленинграде, Кулешова и экспериментального коллектива ЭККЮ при АРРК (под эгидой Юткевича) в Москве; роднили их и поиски новых творческих путей, и приверженность к производственной дисциплине — отсюда признание обязательности предварительного репетиционного периода.

Апологетом такой системы всегда являлся Лев Кулешов, но нас от него отличало стремление не только к физической тренировке «натурщиков», но воспитание активной актерской игры, куда, конечно, входили элементы «биомеханики», однако главной целью было овладение принципами того мастерства, чьи образцы являли для нас в то время Михаил Чехов на сцене, Чарли Чаплин и Бестер Китон на экране.

Не в порядке лжепатриотического бахвальства, а ради объективного признания отечественных достижений мы считали уже тогда достойным приближением к такому уровню мастерства актерские работы Эраста Гарина на театре. Отсюда следствие: я, как организатор мастерской, должен был сделать все от меня зависящее для практического осуществления режиссерских и актерских замыслов Э. Гарина и его верной соратницы Х. Локшиной. Их выбор для экранного дебюта пал на всеми нами любимую комедию Гоголя «Женитьба».

Фильм был поставлен, и с него можно начинать отсчет судьбы Эраста Гарина не только как актера, но и как режиссера «волшебного фонаря» — киноискусства.

Позднее сам Гарин в своих мемуарах оценил этот период так:

«Время этой работы я вспоминаю добрым словом, равно как и те своеобразные условия, которые способствовали ее появлению. Это адресуется мастерской Юткевича, сумевшей обеспечить творческий характер процесса работы над картиной. На основе опыта этой мастерской ее руководитель мог бы подсказать много ценного и необходимого и для сегодняшнего дня. Ведь его мастерская дала превосходные результаты. Репетиционный метод тогда впервые был законченно проведен группой «Женитьбы»[2].

Эраст Гарин.
Дружеский шарж Кукрыниксов

●

Что тебя сделало таким, каков ты теперь? Это мысль, фантазия. Что тебе давало мужество жить до сих пор в труде и горе? Энтузиазм.

Жорж Санд. Из письма к Невидимому

Через волшебный кинофонарь гаринской режиссуры не случайно проецировались такие кудесники пера, как Гоголь и Сухово-Кобы-

[2] Гарин Эраст. С Мейерхольдом. Воспоминания, М., 1974, с. 262.

лин, Евгений Шварц и Лев Кассиль. Пристрастие Гарина к Гоголю и Сухово-Кобылину из классиков, а из современников — к Маяковскому, Эрдману, Шварцу всегда отличало наш клан (недаром то были излюбленные драматурги Мастера (кроме Шварца, который тогда был еще «в проекте»); что касается фэксов, то они тоже не случайно начали с «Женитьбы» и «Шинели», а Гарин прославился именно в «Ревизоре»; словом, все, казалось, было за наше общее решение, и фильм «Женитьба» был осуществлен.

Знаменательно также, что если Гарин с воплощения Гоголя начал на экране, то закончил он свой путь постановщика реализацией сложнейшей пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина».

А в промежутке было обращение и к Юрию Герману («Доктор Калюжный»), и к Марку Твену («Принц и нищий»), но об этом так же, как и о «Женитьбе», написано много, поэтому я хотел бы обратиться к другим двум работам Гарина; они представляют, по моему мнению, две, по-видимости, различные, но в то же время общие и очень важные черты постановочного почерка Эраста Гарина.

Это фильмы «Синегорье» (1945), снятый по мотивам повести Льва Кассиля, и «Веселые расплюевские дни» (1967) — экранизация (насколько я знаю, впервые в истории кино) вышеупомянутого творения Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина».

Но еще в 1941 году, то есть до того, как Гарин поставил Кассиля и Сухово-Кобылина, мне представилась неожиданная возможность встретиться с Гариным, как с актером. Произошла эта встреча в совершенно исключительных условиях — грянула война!

На московской студии «Союздетфильм» (помещалась она тогда в Лиховом переулке) мы все объявили себя мобилизованными; присоединились к нам добровольно и два сценариста — Е. Помещиков и Н. Рожков, они-то и предложили отличную идею: воскресить в новом качестве классического героя повести Гашека бравого солдата Швейка.

Швейка я сделал «связным» в цепи новелл, составивших 7-й «Боевой киносборник», как

Э. Гарин в роли Чацкого. Спектакль Гостим «Горе уму»

бы продолживший на экране славные традиции «Окон РОСТа» Маяковского.

Одну из новелл сочинил Николай Эрдман, в ней он вывел солдата Шульца, этакого дальнего родственника Швейка: под личиной дурака, перевирающего приказы фюрера, крылся хитрец. Блестящий диалог, изобилующий остроумными каламбурами, давал возможность актерам сатирически жалить врага.

Привожу фрагмент из текста этого скетча, поскольку монтажные листы сборника не сохранились.

«Фашистский офицер вызывает дежурного солдата.

О ф и ц е р. А ну дыхни на меня! Чем это от тебя пахнет?

С о л д а т. Цикорием.

О ф и ц е р. Не ври, негодяй, это не цикорий! Водка!

Солдат. Это потому, что цикорий очень плохой присылаете. Раньше, бывало, выпьешь, закусишь цикорием и дыши хоть на самого фюрера. А теперь хоть вагон изжуй, все равно водкой пахнет!

Офицер. Не дыши в мою сторону, негодяй. Так, значит, все-таки пил водку?

Солдат. Так точно! Перед наступлением, с разрешения начальства.

Офицер. Это другое дело — алкоголь перед наступлением одобрен высшим командованием. Можешь дышать в мою сторону. Сколько времени продолжалось ваше сегодняшнее наступление?

Солдат. Два часа сорок минут, господин инспектор. Если не считать в оба конца.

Офицер. Вот как? Значит, вы наступали в двух направлениях?

Солдат. Так точно — туда и обратно!

Офицер. Почему же обратно?

Солдат. Водки не хватило, господин инспектор! Мало выпили... Дали нам водочное довольствие. Ахнули мы по одной, ахнули по другой и подошли к расположению противника. И показалось нам спьяну...

Офицер. Что?

Солдат. ...что мы совершенно трезвы. А разве трезвым до атаки! Повернули и пошли назад...

Офицер. Черт!

Солдат. А вот был еще такой случай. Дали нам по стакану водки и повели в наступление. И вот уже противник у нас в глазах двоится. И каждый красноармеец нам за четверых кажется.

Офицер. Почему же за четверых? Если двоится, так за двоих!

Солдат. За двоих он нам и без водки кажется...

Офицер. Мерзавец! Надеюсь, что хоть в твоих письмах звучат бодрые и воинственные слова!

Солдат. Так точно, звучат, господин инспектор.

Офицер. Молодец! В таком случае ты должен писать как можно чаще. Сколько писем ты написал своей жене за эту неделю?

Солдат. Ни одного, господин инспектор. На родине у меня всего-навсего половина тетки осталась.

Офицер. Почему же половина?

Солдат *(вынимает письмо)*. А вот она сама пишет *(Читает вслух.)* «Дорогой племянничек! Когда же, наконец, кончится эта проклятая война...» Нет, это не то... «Говорят, вас сильно разбили...» И это не то... Вот: «В магазинах ничего нет, все страшно похудели. От меня осталась половина».

Офицер. Знаешь, мне не нравится это письмо. Я не вижу в твоей тетке бодрости. Чем ты это объяснишь?

Солдат. Очевидно, бодрость у нее осталась в той половине, что пропала, господин инспектор.

Офицер. Но раз у нее пропала бодрость, ты должен написать ей письмо, полное мужества и горячей уверенности в нашу молние-

Эскиз грима и костюма для Э. Гарина в роли Максима в трилогии о Максиме. (Роль Э. Гариным не была сыграна.) Художник Е. Еней

носную победу. Садись и пиши, я тебе продиктую. (*Солдат пишет под диктовку.*)

Офицер. «Дорогая тетушка, не верь слухам, верь только мне. Знай, что мы не разбиты». Точка. Написал?

Солдат. Написал.

Офицер. Прочти.

Солдат *(читает)*. «Дорогая тетушка! Не верь слухам, верь только мне! Знай, что мы не раз биты».

Офицер. Болван! Ты написал «не раз биты» отдельно, а надо «не разбиты» вместе!

Солдат. Ах, вместе: «Знай, что мы не раз биты вместе...» Вместе с кем — с итальяшками?

Офицер. Вот дурак, ну что ты написал? Начни снова. *(Диктует.)* «Дорогая тетушка! Верь доктору Геббельсу, который пишет сводки».

Солдат. Вот оно, теперь понятно! Геббельс пишет с водки!

Офицер. А ты что, этого не знал, что ли?

Солдат. Догадывался, господин инспектор. Действительно, то, что пишет доктор Геббельс, можно писать только с водки!

Офицер. Это ложь, доктор Геббельс никогда не пьет. Доктор Геббельс заведует пропагандой и печатью и спаивает настоящих немцев воедино. Понял?

Солдат. Что же здесь непонятного? Сам, значит, не пьет, а других спаивает. Хитер.

Офицер. Удивительный дурак! Пиши побыстрей: «Все люди в тылу и на фронте знают, что Гитлер поразит весь мир!» Написал? Прочти.

Солдат. «Все люди в тылу и на фронте знают, что Гитлер — паразит!»

Офицер. Дальше!

Солдат. А что ж тут дальше! Все люди знают: паразит, и все тут! Точка.

Офицер. Негодяй! Чтоб духу твоего здесь не было! (*Солдат уходит.*)

Офицер *(задумчиво)*. Плохо дело, если такой дурак да еще под мою диктовку мог написать подобное письмо. Что же тогда пишут с фронта умные люди?»

Съемочную работу над сборником мы начали в конце сентября 1941 года, фашисты рвались к столице, смены часто прерывались воздушными налетами врагов, и мы вынуждены были спускаться в бомбоубежище.

По ночам мы отсыпались в Подмосковье, на даче, где поселились целой коммуной, куда входили и сценаристы, и режиссеры Гарин и Локшина, и ваш покорный слуга — там возможность прямого попадания в вырытую нами щель была менее вероятной.

Главным достоинством всего труда над сборником, снятым в необычайно короткие сроки и законченным 13 октября 1941 года, было то, что в самый разгар ожесточенных сражений под Москвой удалось сохранить юмор, свидетельствующий о вере всего советского народа в победу, несмотря на всю терпкую горечь переживаемых минут.

Так неожиданно скрестились еще раз судьбы трех из «востроносых» друзей молодости. Один из них, Эраст Гарин, вспоминал в своей книге:

«Бывают вещи, вызывающие удовлетворение. К таким явлениям я отношу выход на экраны фильма, составленного из короткометражек под общим названием «Боевой киносборник № 7». Он вышел на московские экраны 7 ноября 1941 года. Всем известно, какие тревожные дни переживал весь наш народ в то время, и вот в годовщину Октябрьской революции в одной из короткометражек под названием «Элексир бодрости» зазвучал, зазвенел смех, вселяя в людей уверенность в себе, уверенность в победе. Этот скетч написал Эрдман, поставил Юткевич, разыграли его Владиславский (немецкий офицер) и я (рядовой Шульц). Скетч этот исполнялся потом в солдатской и рабочей самодеятельности, всегда и везде утверждая бодрость и веру в наше торжество. Этот скетч, будучи рядовым в стойкой армии юмора... так же, как памфлеты И. Эренбурга, не изгладится из памяти всех переживших войну»[3].

Но вот наступили последние месяцы решающих сражений, приближалась столь долгожданная победа над фашизмом, к подвигу всего советского народа по-прежнему присоединя-

[3] Гарин /Эраст. С Мейерхольдом. Воспоминания, с. 273.

лись и усилия небольшого отряда тружеников кино.

Гарин и Локшина вернулись в Москву из эвакуации вместе с коллективом студии «Союздетфильм» и тотчас приступили к новой работе. Это была светлая повесть Льва Кассиля, где романтика юношеских будней переплеталась со сказочным сюжетом о фантастической стране Синегорье.

Лев Кассиль уже и раньше удачно прибегал к такому контрапункту — недаром все мы, и взрослые, и дети, до войны испытали на себе чары другой страны, созданной фантазией писателя, — Швамбрании.

Для режиссера Гарина фильм «Синегорье» стал событием еще и потому, что в работе над ним он встретил единомышленника, — талантливейшего оператора Сергея Урусевского, для которого эта лента стала первой после его демобилизации. До войны Урусевский успел снять лишь один фильм-дебют — экранизацию повести Гоголя (и здесь опять!) о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем.

В «Синегорье» отчетливо проявились режиссерские склонности Гарина и отличительные свойства светописи Урусевского. Пластическим лейтмотивом, проходящим сквозь весь фильм, стала перекличка полетов белокрылых морских чаек с бликами солнечных «зайчиков» от зеркалец и вспышками световых лучей.

Казалось, простой, почти документальный сюжет — взлет, полет, вальсообразное кружение белых чаек на фоне диких черных скал и бурного северного моря — здесь, в руках молодых мастеров, стал своеобразной визуальной симфонией, перекликающейся с классическими кадрами фильма Флаэрти «Человек из Арана».

Тревожный полет птиц сопровождает драматическую завязку фильма — гибель от фашистской авиабомбы советского метеоролога и моряка Гая. Кинематографисты с особым волнением смотрели этот пролог еще и потому, что в эпизодической роли Гая снялся замечательный актер и режиссер Борис Барнет, роль в «Синегорье» стала одним из его последних появлений на экране.

По сюжету именно он зачинает рассказ о стране Синегорье, где романтические подвиги ее обитателей — мастеров и подмастерьев — вдохновляют таинственное сообщество воспитанников сегодняшних ремесленных училищ. В сценарии перекликаются знакомые мотивы из гайдаровских повестей о тимуровцах с персонажами из «Трех толстяков» Юрия Олеши, только тут вместо ожиревших диктаторов властвует не менее пузатый «король Фанфарон без четверти Двенадцатый», отлично сыгранный Степаном Каюковым (Кочкаревым в «Женитьбе» и чертом в «Тайге золотой»)

В режиссуре фильма нет противопоставления «мечты» и «действительности», напротив, с традиционной сказочностью естественно, прочно соседствует бытовая реальность, но оснащенная схожими романтическими элементами — так сигнализация световыми лучами узников королевской крепости переходит в перекличку солнечных лучей от зеркальных «зайчиков» у сегодняшних ребят, схожая игра бликами от водной поверхности пруда аккомпанирует вальсу на танцевальной площадке, где кружатся школьницы с нахимовцами (кстати, эту мелодию сочинил также наш друг по мастерской Павел Арманд, мой сорежиссер и автор песни «Тучи над городом встали...» из фильма «Человек с ружьем»), сказочные ветры Синегорья, вздымающие тучи снежных хлопьев, как бы рифмуются в реальности с белокрылыми тучами птичьих стай над пограничными скалами пролога.

Любопытно отметить, что мотив солнечных «зайчиков» от зеркала был впервые применен учителем Гарина Вс. Мейерхольдом в инсценировке повести Ю. Германа «Вступление». Там эта игра дрожащим светом на неподвижном лице старого рабочего Генцке (артист Н. Боголюбов), обряженного для похорон убитого сына в черный сюртук и цилиндр, необычайно выразительно передавала внутреннее эмоциональное напряжение сцены.

В фильме «Синегорье» тема «отражений» в зеркалах, как кривых, так и в отлично отполированных, в маленьких карманных и в трюмо, служит зрительным обертоном к основной теме борьбы добрых и злых сил.

Световая атмосфера фильма была к тому же насыщена целой гаммой лучей — в ту пору Урусевский увлекался возможностями создания светового пространства путем применения тюлей и дымов. Режиссер и оператор не чурались также и использования механических возможностей кинокамеры: в сказочных эпизодах присутствовала и замедленная, и обратная съемка.

Работа режиссуры с актерами ограничивалась умелым руководством действиями подростков; лишь с А. Консовским в эпизодической роли хулиганствующего вожака пробовали создать полуэксцентрический рисунок.

В целом эта режиссерская работа Эраста Гарина выявила лирические стороны его дарования, что и совпадало с драматургической стилистикой Л. Кассиля; значительно более сложной и глубокой стала встреча с творчеством Сухово-Кобылина.

●

> **В духе художника истинного эта способность видеть орлиным оком общее в частном есть непременно синтетическая, хотя и требующая, конечно, поддержки, развития, воспитания. Тот, кто рожден с такого рода объективностью, есть уже художник истинный, поэт, творец.**
>
> *Аполлон Григорьев*
> *«О правде и искренности в искусстве»*

Верный методу предварительной подготовки, столь удачно опробованной в «Женитьбе», Гарин поставил пьесу «Смерть Тарелкина» сначала на площадке Театра-студии киноактера, где проверил свою новую конструкцию драматургического решения пьесы. Ничего не меняя в пьесе в целом, он справедливо ощутил недостаточность в сюжетной связке «Смерти Тарелкина» с персонажами предыдущей части трилогии, особенно в характеристике взаимоотношений Варравина с Тарелкиным (смотри пьесу «Дело»).

Недаром сам автор в обращении к читателям признал, что «скрепя сердце, связал (я) их (пьесы. — *С. Ю.*), как говорится, на живую нитку»[4]. Поэтому режиссер-сценарист не совершил святотатства, начав фильм с финальной сцены ссоры в канцелярии Варравина из пьесы «Дело», где Варравин буквально спускает с лестницы Тарелкина, осмелившегося потребовать своей доли из взяточных махинаций персонажа, охарактеризованного автором как «правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства, действительный статский советник при звезде. Природа при рождении одарила его кувшинным рылом. Судьба выкормила ржаным хлебом; остальное приобрел сам»[5].

Обращение Гарина к этой пьесе было не первым и не случайным. В спектакле Мейерхольда 1922 года Эраст Павлович дебютировал в роли сына Расплюева писаря Ванечки (из породы «крапивное семя») и позднее сам так обоснует свое желание экранизировать именно это произведение:

«Выходом к большой теме стал для меня Сухово-Кобылин... О моей приверженности к этому автору, зародившейся еще в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина», можно сказать многое.

...Нередко гротеск Сухово-Кобылина доходит до химеры, карикатуры, фантасмагории. Однако мастерство драматурга в том, что он и в алогизме остается логичным, и в бессмыслице находит смысл, и в самой фантастической ситуации он достоверен, бесконечно правдив и реален. И хотя действием его пьесы управляют нелепость и бессмыслица, хотя происходит крушение привычных норм и законов, хотя перед нами предстают и ожившие мертвецы и живые, которые, по сути дела, являются мертвецами, — все это величайший реализм»[6].

Также не случайным представляется и стремление Гарина не только поставить «Смерть Тарелкина», но и сыграть самому основного героя. Его трактовка роли по направленности почти совпала с тем, что писал о Тарелкине режиссер МХАТа Вас. Сахновский:

«Этот смешной фарсовый лицедей должен, как это следует по тексту ремарок и по «логике мотивов», стать шефом всех российских

---

[4] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М.—Л., 1927, с. 397.

[5] Сухово Кобылин А. В. Трилогия, с. 197.

[6] Гарин Эраст. С Мейерхольдом. Воспоминания, с. 281.

Режиссеры Х. Лакшина и Э. Гарин, актер С. Каюков на съемках фильма «Женитьба»

оборотней, всех предающих, всех перелицовывающихся, приспособляющихся, всех хамелеонов любых обстановок, сохраняя живую правду чувств и ни на минуту не оставляя зрителя в сомнении, что все потрясающее, трагическое, что протекает на сцене, взято под углом зрения иронии.

Вот и задача — глубочайший реализм, повелевающий рыдать, и обидная смешная схема пантомимы дешевого цирка»[7].

Итак, оба истолкователя творчества драматурга прозорливо отмечали его реализм, но путь, ведущий к нему, у Гарина был особым. Гарин пришел к Сухово-Кобылину через Гоголя, и здесь он совпадал с самим автором пьесы, что подкреплялось свидетельством исследователя:

«Раннее увлечение Сухово-Кобылина Гоголем и верность его художественным традициям не подлежит сомнению. В посвящении своей последней пьесы Сухово-Кобылин вспоминает, как юношей в Италии на высотах Альбано, он зачитывался Гоголем до упада. Не лишено интереса, что в молодости он и лично познакомился с автором «Ревизора»[8].

Сценическая судьба «Смерти Тарелкина» была трудной, она не изобиловала удачами. Наиболее известной стала первая постановочная редакция Мейерхольда, осуществленная в 1917 году на Александринской сцене в Петрограде. Вас. Сахновский описывает ее так:

«Хотя внешне выгородка была в характере павильонной системы, но самый цвет декорации — серовато-мглистый, и некоторая «кривоватая пустота» сцены, эпохальный костюм и явное намерение просквозить пьесу и в смысле исполнения, и в смысле декоративной трактовки «подпольем» и смрадом кобыловской конуры и участка заставляли почувствовать замысел режиссера, жившего каноном русского символизма»[9].

Такая символическая трактовка, видимо, настолько перестала устраивать самого Мейерхольда, когда он из «Доктора Даппертутто» превратился в вождя «Театрального Октября», что, отвергнув ее полностью в своей второй редакции спектакля 1922 года, он впал в другую крайность, сделав акцент на иных источниках творчества Сухово-Кобылина, в частности на тех, о которых сообщала сестра драматурга графиня Салиас де Турнемир, впоследствии также известная писательница, выступавшая под псевдонимом Евгении Тур.

Салиас де Турнемир дает описание жанра пьес и нравов зрительного зала в дешевых

[7] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия, с. 544.
[8] Там же, с. 92
[9] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия, с. 549.

бульварных театриках Парижа, которыми увлекался Сухово-Кобылин:

«Элементы буффонады, комического гротеска, приемы переодеваний и трансформаций, способные веселить молодую и шумную аудиторию, — таковы основные черты этой сцены. Вкус к таким народным зрелищам разделял несомненно и автор «Свадьбы Кречинского». Верный театральный инстинкт вел его в эти маленькие театры бульваров, где вдали от больших классических сцен развертывалось особое искусство, рассчитанное на массового зрителя, которого необходимо было потрясти смехом или ужасом»[10].

Вот эти элементы народного зрелища, к которому устремился Мейерхольд в первые годы Революции, и стали доминирующими в сценической редакции «Смерти Тарелкина» 1922 года. Весь реквизит эксцентриады пришел в действие: стреляли стулья, проваливались и вновь выпрямлялись столы на пружинах, актеры шлепали друг друга бычьими пузырями и т. п.; но в результате оказалось, что сильно пострадала словесная ткань и возникла та самая «суматоха», от которой всячески предостерегал автор пьесы в своих «Примечаниях»:

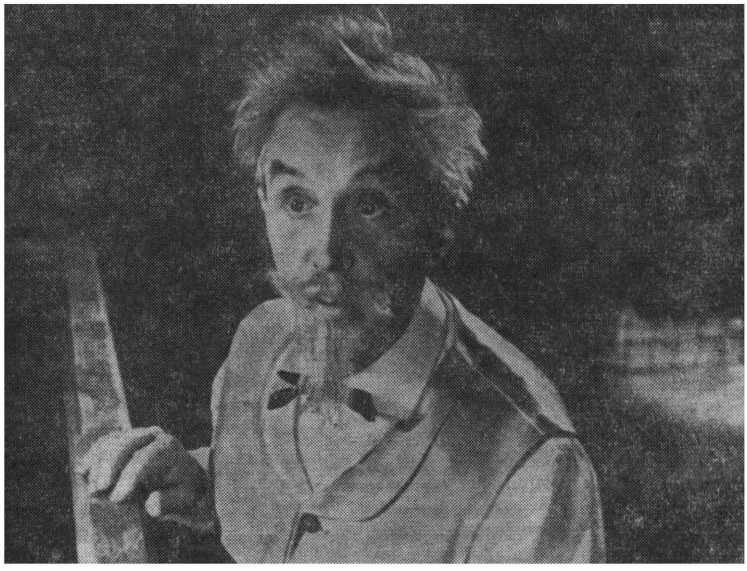
«Особливо текст должен быть выучен твердо и произносим явственно и реально, в противном случае при довольно сложном движении лиц на сцене слова, то есть самая суть дела, могут остаться для зрителей неуловимыми, так что вместо действительной жизни перед ними будет свершаться известного рода суматоха»[11].

Огромная заслуга Эраста Гарина, как ре-

[10] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. с. 28.

[11] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия с. 533.

Э. Гарин в фильме «Аленка»



Э. Гарин в фильме «Обыкновенное чудо»

жиссера экранной версии комедии, заключалась в том, что он избежал давления авторитета своего учителя и не поддался соблазнам ни «символизации», ни «оциркачивания» пьесы, а перевел ее на язык кино бережно, сохранив всю силу поразительного по смыслу и звучанию сухово-кобылинского слова.

Отсюда и донесение им самим текста Тарелкина — «явственно» и «рельефно», что показалось «театральщиной», но лишь сторонникам школы кинематографического «шепотка», позволяющей во имя «естественности», чтобы с экрана не слышалось половины текста.

В «рельефности» речи Гарину бесспорно помог опыт его работы на радио. Для микрофона он читал, и весьма успешно, самый многообразный репертуар — от Новикова-Прибоя до Жанны Гаузнер. Вообще же культура слова была у него отменной — в театре Мейерхольда (вопреки установившимся, но неверным взглядам о примате на этой сцене движения над словом) Гарин отлично доносил сложные тексты Гоголя, Грибоедова, Эрдмана.

Итак, рассмотрим попристальнее режиссерскую трактовку Га́риным экранного варианта произведения Сухово-Кобылина. Вся экспозиция (после вводного конфликта с Варравиным) решена в форме внутреннего монолога Тарелкина, но на экране изобилует подвижность внешнего действия, вводящего зрителей в атмосферу сухово-кобылинского Санкт-Петербурга.

Кандит Касторович Тарелкин, только что с позором изгнанный из казенного «присутствия», мыкается по улицам столицы — она предстает перед нами, как город, знакомый еще по описаниям автора «Невского проспекта», с его шпилями, кариатидами, торговыми рядами, казармами, чугунными решетками, мостами на цепях, фонарями, уличными жаровнями, возле которых обогреваются кучера, дворники и полицейские солдаты, именуемые в те времена «мушкатерами».

Вскоре двое вот таких верзил, Качала и Шатала, станут куражиться над лжеотставным советником Копыловым.

А перед тем, как «оборотиться» в его личину, Тарелкин по реплике автора, «берет тросточку, напяливает перчатки и подходит к авансцене», восклицая: «Эх, мечты, мечты...»

На экране герой комедии произносит этот текст на крупном плане, как бы доверительно

обращаясь за соучастием к зрителям, а затем, поверив им свои мысли, побежит по «прошпектам» и окажется.. в соборе — там идет свадьба.

И вот под церковными сводами Тарелкин в мечтах уже не у колонн, а перед аналоем на месте жениха, и сам, во фраке, ведет под венец «воронопегую купчиху в два обхвата мерою»: звучит торжественный хор «многия лета», коляска мчит законных супругов (на отлично нарисованном — в манере старинной литографии — городском фоне); но кончается обряд, а вместе с ним улетучиваются и мечты Тарелкина, приходит роковое решение: «...не хочу жить!.. Нужда меня заела, кредиторы истерзали, начальство вогнало в гроб!.. (...) Судьба говорит: умри, Копылов, и живи, Тарелкин. — Зачем же, говорю я, судьба; индюшка ты, судьба!— Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копылов!».

И адский план трансформации злосчастного Тарелкина в удачливого Копылова приходит в движение: Кандит Касторович высматривает в витрине модного магазина куклу-манекен и покупает ее. Но не тут-то было: бдительные «мушкатеры» уже приметили некоего субъекта с объемистым мешком, где упрятано нечто напоминающее человеческое тело, и вот уже залились тревожные полицейские свистки и поспешают в погоню за Тарелкиным дворники, «мушкатеры», шпики и вышибалы...

Ан, хитер будущий «вуйдалак»! — он «оборачивается» и тут, вернее — выворачивается, пристраиваясь к стройно марширующему воинству, и вместе с ним победно удаляется под дробь барабанов и посвист флейты...

Проживает же Тарелкин по воле режиссера где-то в петербургских закоулках, точнее, во втором этаже невзрачного флигеля, куда прямо со двора ведет извилистая деревянная лестница.

Именно с одной из ее площадок произнесет свое знаменитое прощальное слово Копылов, он же Тарелкин, адресованное самому себе, то есть «мертвому» Тарелкину, чье «тело» якобы покоится в том нищем гробу, что уже выволокли в подворотню.

Здесь становится до конца понятным выбор режиссером именно такой декорации: с одной стороны, многоступенчатая лестница неожиданно ассоциируется с деревянными конструкциями, бытующими на советской сцене еще со времен «Великодушного рогоносца» и знаменитых установок художника Шестакова к спектаклям Театра Революции, с другой — из просто описательного места действия она «оборачивается» в обобщенный образ трибуны, с которой Тарелкин торжественно вещает: «Органы порядка — остановитесь! (...) Да, почтенные посетители, воскорбим душами о Тарелкине! Не стало рьяного деятеля — не стало воеводы передового полку. Всегда и везде Тарелкин был впереди. (...) Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади! (...) Не стало Тарелкина, и теплейшие нуждаются в жаре; передовые остались без переду, а задние получили зад! Не стало Тарелкина, и захолодало в мире, задумался прогресс, овдовела гуманность!»[12].

Но вернемся вспять, к тому самому месту, когда еще «живой» Кандит Касторович, взбежав по скрипучей лестнице с подозрительным холщовым мешком за спиной, посвящает верную Марфушу в свой коварный замысел и отправляет ее на базар за покупкой тухлой рыбы «для вони нестерпимой».

Оставшись в одиночестве, Тарелкин, сняв парик и вынув вставную челюсть, преображается в покойного Силу Силыча Копылова. Усладительный план мести Варравину Тарелкин раскрывает в форме монолога возле музыкальной шкатулки. Тут вспоминается еще раз Гоголь — ведь точно так в фильме «Женитьба» Подколесин излагал свои мысли под ее переливчатую мелодию. Сейчас Тарелкин сладострастно поглаживает пачку заветных писем, разоблачающих ненавистного Варравина; эти письма Варравин сможет выкупить у Тарелкина только «ценой крови, собственной своей крови»...

---

[12] Сухово-Кобылин А. В. Трилогия, с. 423.

Э. П. Гарин на съемках фильма «Веселые расплюевские дни»

А за простыней — отличная придумка режиссера — колышется призрачная тень куклы, лежащей в гробу, а рядом с ней — силуэт бродячей монашки, бормочущей псалтырь.

Сановник Максим Кузьмич Варравин в отличном исполнении артиста Папанова предстает действительно «кувшинным рылом», он же будет до жути угрожающ во втором своем обличье капитана Полутатаринова с его зелеными очками и фальшивыми бакенбардами.

И совсем уж точно, в согласии с ремаркой драматурга, возникнет перед зрителем третий немаловажный персонаж трилогии, Иван Антонович Расплюев: «маленький, но плотненький человечек, лет под 50», на сей раз, по авторскому замыслу, «исправляющий» должность квартального надзирателя.

Ленинградский актер Трофимов как нельзя лучше соответствовал не только физическому облику персонажа, но и его сущности. Режиссер и актер Гарин нашел в нем идеального партнера — их дуэт, в то время как Расплюев «угощается, чем бог послал», насыщен юмором, доходящим в кульминации до гротеска.

Тарелкин, потрясенный количеством пищи, поглощаемой «инструментом» Расплюева, даже залезает под его стул, дабы удостовериться: «Может, у вас днище выперло — так не проходит ли насквозь?»

...Но, конечно, главное действие в фильме раскручивается в участке, куда «мушкатеры» приволакивают связанного Тарелкина и спускают за решетку в подвал, где помещается пресловутая «темная».

Это также отличная задумка постановщика — уподобить «темную» преисподне, где томятся «грешники», словом, дать этакий российский парафраз одного из кругов Дантова ада.

Далее события в фильме точно следуют замыслу драматурга, а режиссер особо заботится о «рельефности» не только речи, но и мизансцен. Здесь школа, пройденная у Мейерхольда, пристальное вглядывание Гарина в фильмы Чаплина и Китона приносят свои наиболее сильные плоды.

Гарин избегает штампованного чередования крупных, средних и общих планов. Он придерживается принципа охвата всей игровой площадки, расчищенной для предоставления наибольшей свободы действий актеру в пространстве.

Одно время господствовала теория, якобы опирающаяся на термин Эйзенштейна «мизанкадр»; термин этот должен был заменить за «несущественностью» для кино понятие «мизансцена», якобы пригодное лишь для театра.

Но мизансцена в более широком понимании — как взаимоотношения одного человека

с другим и их обоих с пространством и пластического выявления через эти отношения сути и смысла происходящего — не только не отменяется в кино, но и становится там одним из сильнейших выразительных средств.

Впрочем, за примерами ходить недалеко: знаменитая лестница в «Броненосце «Потемкин» — не что иное, как одна из самых блестящих мизансцен, не говоря уже о двух сериях «Ивана Грозного».

В комедийных фильмах понятие мизансцены проявляется по-особому отчетливо, впрочем пространственные композиции и в драматических лентах Орсона Уэллса («Гражданин Кейн»), Уильяма Уайлера («Лучшие годы нашей жизни») или Михаила Ромма наглядно подтверждают необходимость активного овладения искусством экранной мизансцены.

Эраст Гарин широко пользует возможности мизансцен, особенно ярко проявившиеся у него в распланировании эпизода торжества Расплюева. У драматурга после реплики пристава Оха: «Да ты знаешь ли еще, какую власть следователь имеет? (...) Следователь может всякого, кто он ни будь, взять и посадить в секрет!», значится ремарка: «Расплюев начинает перебирать плечами», а затем вслед за текстом: «Здррр...авствуй, милая, хорошая моя, чернобровая... похожа на меня!» следует в скобках: «Зло проходится трепаком».

Режиссер как бы раскрывает скобки, заключенные в этой ремарке, и на большом пространстве разворачивает торжество Расплюева, ставя неистовый пляс, из которого натурально вырастает реплика: «Ура! Все наше! Всякого теперь могу взять и посадить в секрет!»

Расплюев — Трофимов здесь с помощью режиссерской мизансцены (а не путем примелькавшейся раскадровки на отдельные планы танцующих ног, плеч и т. д.) также выходит из пределов быта и приближается к высотам сатирической драматургии Сухово-Кобылина о которой Леонид Гроссман писал:

«Автор огромного философского трактата, над которым он трудился всю свою жизнь, стремясь охватить им все стороны бытия, он стал знаменит театральными масками двух пошлейших шутов...

Сквозь их комические маски, гротескные образы, плутовские выходки, шутки и буффонады неизменно и фатально просвечивает глубокое убожество, неизбывная боль и обидная нелепость человеческого существования»[13].

Эту суть б о л и п и с а т е л я, вызванной его горькими раздумьями о трагических судьбах человека в чиновничьей России, и удалось воплотить режиссеру во всем фильме, особенно же проникнут ее «неизбывностью» финальный эпизод, когда измученный пыткой Тарелкин вынужден отдать письма Варравину. Здесь мизансцена обдуманно разворачивается на контрасте двух фигур: торжествующего сановника и поверженного чинуши, разделенных тюремной решеткой.

Во второй редакции спектакля Мейерхольда Тарелкин в финале пролетал на тросе через всю сцену, и в него палили из револьверов.

Гарин и здесь не пошел по стопам учителя и предложил совсем иное решение. Разоблаченный плут выходил из участка опять на заснеженные улицы Санкт-Петербурга и униженно предлагал себя прохожим либо в должности управляющего имением, либо в любом ином служивом качестве...

Но разный люд, кто в треуголках, форменных фуражках, а кто и в цилиндрах, кто просто в картузах, не только не жалел докучного просителя, но и затевал с ним игру в снежки, поначалу вроде бы шуточную, а затем все более ожесточенную, когда ледяные комья, как град, побивали неудачливого шута...

...И надо же было случиться такому трагическому совпадению! Как раз во время съемки этого последнего кадра фильма, крепко спрессованный снежный ком, пущенный неловкой рукой фигуранта, попал в глаз Гарина и повредил его настолько, что вскоре наступила неизлечимая слепота...

Так поистине неожиданно и грустно закончились «Веселые расплюевские дни» — последний фильм в славной биографии Эраста Гарина, режиссера и актера из стаи «востроносых».

---

[13] С у х о в о - К о б ы л и н А. В. Трилогия, с. 13, 25.

В. Колодяжная

Главное — точные критерии

Почти двадцать лет издательство «Искусство» в серии «Мастера зарубежного кино» выпускает монографии и сборники статей о крупных режиссерах и актерах мирового экрана. Книги эти расходятся быстро, читаются внимательно и часто являются наиболее полными и авторитетными источниками сведений о выдающихся деятелях современного зарубежного кинематографа. Издание такой литературы, рассчитанной на широкого читателя, сразу скажем, дело нелегкое. Она ставит перед авторами особые задачи: в ней классовый подход, строгий историзм должны сочетаться с глубоким киноведческим анализом, изложенным популярно, в доступной форме, но без упрощения, без оглядок на ложно понятую занимательность.

Авторы серии — историки, теоретики и практики — накопили большой и ценный опыт, ждущий обстоятельного специального изучения. В качестве подступа к нему хотелось бы поделиться мыслями о двух книгах этой серии — о Луисе Бунюэле и Жане Виго[1].

Выбор именно этих сборников не случаен. Они вышли в один год, оба составлены по одному принципу, оба рассматривают творчество режиссеров сложных для восприятия, открыто социальных, для которых искусство неотделимо от общественной жизни с ее классовыми противоречиями, от политической борьбы. Сильные и слабые стороны названных книг, мне кажется, в значительной степени типичны не только для всей серии, но и для некоторых монографий о мастерах западного кино.

Начну с того, что составление сборников о зарубежных мастерах кино сопряжено со значительными и специфическими трудностями. Из множества материалов, часто труднодоступных, надо отобрать наиболее представительные, которые к тому же непременно имели бы не частный характер, а освещали индивидуальность мастера, его политические и эстетические взгляды и, рассказывая о его жизни, раскрывали его творческую биографию концептуально. Решая такие задачи, издательство не ограничивается имеющимися публикациями, а, как правило, заказывает новые статьи, исходя из задач сборника, и все же бывает, что некоторые важные стороны творчества художника не удается осветить — нет авторов, которые бы специально им занимались (так обнаруживаются «белые пятна» на карте нашего киноведения!).

Можно сказать, что в пределах серии уже сложилась устойчивая композиция сборника как типа издания. Он открывается вступительной статьей, вводящей читателя в мир идей и образов художника и с марксистских позиций оценивающей его вклад в киноискусство. Затем идут исследования, освещающие различные аспекты творческого пути мастера и его лучшие фильмы, после чего мы знакомимся с высказываниями самого художника (статьи, заметки, интервью, беседы и т. д.) и со сценарием одной из его картин, а также с оценками, которые дают мастеру его коллеги. Завершает сборник справочный материал. (Тут же с сожалением отмечу, что в рецензируемых книгах он явно недостаточен. Отсутствует библиография, в одном сбор-

[1] Сб.: Луис Бунюэль. М., Искусство, 1979; Сб.: Жан Виго. М., Искусство, 1979. (В ссылках на эти издания в тексте указываются страницы.)

нике нет сведений о его авторах, в другом они неполны. Подбор иллюстраций в значительной мере случаен.)

Такая композиция, не являясь, разумеется, единственно возможной, все же позволяет достаточно полно охарактеризовать творческий путь художника в контексте истории и современности.

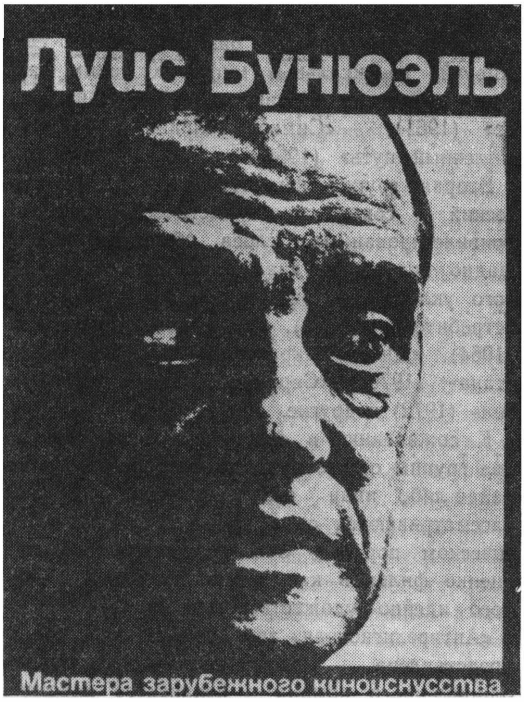
Обе рецензируемые книги открываются превосходными статьями С. Юткевича — ясными, четкими, рельефными, с любовью написанными портретами мастеров, чьи трагические судьбы — суровое обвинение буржуазному строю, отнимающему у художников-реалистов право на свободу творчества. Ж. Виго и Л. Бунюэль принадлежат к числу любимых режиссеров С. Юткевича, он пишет о них с глубоким пониманием, что не мешает ему быть объективным.

Так, в статье о Бунюэле С. Юткевич анализирует центральное противоречие творчества выдающегося испанского режиссера. В его фильмах проникновенная любовь к человеку сочетается с изображением крайних форм жестокости; строгий реализм Бунюэля, обличающего буржуазные нравы, осложнен сюрреалистическими экскурсами в подсознание, а последовательный атеизм выражен и прямо, и от «противного» — созданием образов идеальных христиан. С. Юткевич рассказывает о том, что в 1958 году он был в Мексике у Бунюэля и видел только что законченный «Назарин»: Бунюэль тревожился — поймет ли советский кинорежиссер смысл фильма о неизбежности краха «истинного христианина».. Эти воспоминания придают статье неповторимый колорит, который живая действительность всегда вносит в теоретические размышления.

С. Юткевич точно определяет стилистику Бунюэля. Говоря о том, что «Скромное обаяние буржуазии» осмеивает буржуазную армию, церковь, высшую власть, дипломатию и сексоманию, он отмечает, что это сатирическое осмеяние дано «не в гротесковой форме, а в глубоко реалистической манере политической притчи» (с. 9). Это наблюдение может быть распространено и на некоторые другие картины режиссера. Анализ С. Юткевича подтверждает справедливость определения идейных задач, однажды данного Бунюэлем: «...для меня важны и значительны фильмы, трактующие основные проблемы современного человека, которого я всегда вижу не изолированно, а в неразрывной связи с другими людьми» (с. 144.).

Л. Дуларидзе (составитель сборника) в исследовании «Путь Луиса Бунюэля» стремится показать, что драматические перипетии творческой судьбы режиссера во многом зависели от его бескомпромиссности, от его принципиальной позиции — общественной и эстетической. Но, к сожалению, этическое в ее рассуждениях иногда подменяет эстетическое, хотя утверждение нравственного пафоса режиссера чаще всего сопровождается глубоким пониманием идейно-философских и художественно-стилистических противоречий в картинах испанского мастера.

Авторы сборника большое внимание уделили биографии художника, рассматривая ее в тесной связи с его творчеством. Так, они справедливо подчеркивают важность того факта, что с семи лет будущий постановщик «Назарина» обучался в иезуитской школе и к пятнадцати годам проникся отвращением к католической религии, как это было со многими другими выдающимися людьми, испытавшими в детстве иссушающий гнет религиозного воспитания. В семнадцать лет Бунюэль отправляется учиться в Мадрид и оказывается в кругу Гарсиа Лорки, Рафаэля Альберти, в среде творческой молодежи, которая находилась под влиянием радикальных республиканских идей и мечтала об обновлении испанского общества и искусства. Это умонастроение, как показывают материалы сборника, Бунюэль воспринял глубоко. «Я глубоко убежденный атеист, — заявит он в 1962 году, — и не признаю никаких религиозных проблем. И если толкуют мое душевное беспокойство как беспокойство религиозного характера, значит, меня не понимают и даже обижают меня. Бог меня не интересует, меня интересуют только люди» (с. 182).



В середине 20-х годов Бунюэль переезжает в Париж и начинает работать ассистентом Жана Эпштейна, одного из столпов «Авангарда». Атмосфера широких и активных формальных поисков, характерных для «Авангарда», оказала немалое влияние на Бунюэля. Об этом авторы статей говорят вполне определенно, но подчеркивают, что, отдав дань авангардизму, режиссер потом навсегда отойдет от него и станет противником экспрессивных монтажных решений, острых выразительных средств. Хотя и навсегда сохранит интерес к яркой, насыщенной форме.

Дань авангардизму — это сюрреалистические фильмы «Андалусский пес» и «Золотой век». Л. Дуларидзе полагает, что их нельзя считать авангардистскими, так как они содержательны и философичны в отличие от картин «Авангарда», цель которых, по ее мнению, лишь поиск выразительных средств. С этой точкой зрения трудно согласиться, хотя она, действительно, имеет известное распространение.

Во-первых, некоторые авангардистские картины, пусть косвенно, смутно, сбивчиво, все же отражали проблемы времени. Во-вторых, картины Бунюэля, в особенности «Андалусский пес», нельзя назвать содержательными в общепринятом — то есть социальном, историческом — понимании, ибо они в основном отражают подсознательные процессы. Об «Андалусском псе» Л. Дуларидзе верно пишет, что эта картина «делалась с намерением исключить всякую возможность логического объяснения соединенных без каких-либо логических связей непроизвольных образов» (с. 18). Но здесь автор противоречит себе: ведь ранее ею утверждалось, что фильм «проникнут ощущением несовершенства окружающей жизни и необходимости ее изменения» (с. 15). Это сказано слишком сильно. Тут, по-моему, явная натяжка, вызванная переносом проблематики зрелого

Бунюэля на его ранние работы. Сюрреализм, как показалось тогда молодому Бунюэлю, давал ему возможность выразить протест против буржуазного общества и «розового», успокаивающего искусства, подняться на вершину бунта. Но бунт Бунюэля был тогда еще анархическим, хотя и бескомпромиссным, а протест против буржуазного кинематографа выражен в формах, которые заведомо ограничивали его действенность.

«Бунюэль давно отказался от анархического бунтарства, — верно отмечает далее Л. Дуларидзе. — И навсегда остался бунтарем, потому что постоянно ощущал свою причастность к творимой при нем (sic!) истории и свою ответственность перед тем, куда она повернет» (с. 25). Это принципиально и существенно.

В наши дни Бунюэль справедливо утверждает, что анархический бунт стал затупившимся оружием, не пригодным к использованию в социальных битвах века.

Резкой критикой буржуазного правопорядка проникнуты документальный очерк «Земля без хлеба» и игровой фильм «Забытые». Сборник точно определяет их место в эволюции режиссера, отныне связавшего свое творчество с острейшей социальной проблематикой, с раздумьями о судьбе народных масс.

Серьезная теоретическая проблема, поставленная сборником, — типология и систематизация фильмов крупного художника кино. Именно типология фильмов Бунюэля помогает понять, почему после «Земли без хлеба» и «Забытых» все наиболее значительные картины мастера по тематическому признаку можно — с оговорками — разделить на две группы. Одна из них отображает кризис католического вероучения. В этих картинах Бунюэль затрагивает общие проблемы религии. Мало касаясь былых злоупотреблений клерикалов, он показывает кризис веры у подлинных христиан, с особой силой раскрывает неприспособленность религии и ее адептов к действительности, показывает трагизм впустую растраченной на погружение в христианскую мифологию человечности, остро, с трагической эмфазой разоблачает все еще живучие клерикальные мифы. К таким картинам относятся «Назарин» (1958), «Виридиана» (1961), «Симеон-столпник» (1965), «Млечный путь» (1969).

Вторая группа фильмов дает острокритический социально-психологический портрет привилегированных слоев общества, беспощадно правдивый анализ их морали, семейного уклада, внутренней жизни. Это «Ангел-истребитель» (1962), «Дневник горничной» (1964), «Дневная красавица» (1966), «Тристана» (1970), «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и другие.

К сожалению, в сборнике это деление на две группы отсутствует, да и вообще не дана какая-либо иная систематизация. Картины рассматриваются одна за другой в хронологическом порядке. Это препятствует точной оценке фильмов как органичных частей единого идейно-художественного комплекса.

«Антирелигиозная» тема у Бунюэля впервые представлена «Назарином» — экранизацией одноименного романа испанского классика Бенито Переса Гальдоса. Режиссер внес в сценарий важные изменения, чтобы придать действию обобщенность; он устранил мистику, некоторые конкретные приметы времени, например, проблемы обновленческого движения внутри католической церкви. Известный критик Октавио Пас писал даже, что «Назарин» «сделан в великих традициях испанских безумцев, в традициях, ведущих начало от Сервантеса» (с. 76). Но если для Дон-Кихота нравственная норма — дух рыцарства, то для Назарина — дух христианства, ибо он хочет жить в соответствии с идеалами Евангелия. Власть предержащим его идеи кажутся опасными, а бедняки нуждаются в иной, чем может предложить Назарин, социально действенной помощи. В результате Назарин вступает в конфликт с церковью, с полицией, с лживым и лицемерно-ханжеским обществом и в конце концов утрачивает свои иллюзии. Финал фильма чрезвычайно важен, и не случайно о нем пишут в своих статьях такие разные авторы, как Октавио Пас, Инна Тертерян и Андрей Тарковский.

Удивительно интересна статья А. Тарковского о «Назарине». Ее отличает не только высокий теоретический уровень, блестящая литературная форма, мастерство аргументации, но и глубокое понимание творчества Бунюэля в целом; эта статья — один из ярких и, к сожалению, немногих (не только в данном сборнике) примеров анализа отдельного фильма, раскрывающего и своеобразие этого произведения, и важнейшие стороны творчества художника.

Советский режиссер отмечает, что «антибуржуазное и антиклерикальное направление Бунюэля весьма активно и прогрессивно» (с. 72), и тонко анализирует форму картины. А. Тарковский подчеркивает, что по своей драматургической конструкции «Назарин» похож на притчу и при этом снят без всяких режиссерских ухищрений, акцентов и нажимов, с использованием минимума выразительных средств, однако поражает своей художественной силой. Но финал картины, в отличие от других авторов, он трактует, по-моему, ошибочно.

Финал таков: в иссушающую жару по пыльной дороге страж ведет вместе с уголовниками измученного, утратившего веру в свою спасительную миссию Назарина. У бедной женщины, которая продает фрукты, стражник покупает апельсины. Она видит, как страдает от жажды Назарин, и подает ему самое дорогое, что у нее есть — большой ананас. Вначале он отказывается, потом берет его и продолжает свой путь, но с просветленным лицом, и в это время раздаются глухие, громкие удары барабана, словно повторяющие удары сердца Назарина... А. Тарковский видит здесь аналогию со сценой из Евангелия, когда Христос страдал от жажды на кресте. Между тем, думается, Бунюэль явно полемизирует с Евангелием. По-моему, прав был Октавио Пас: Назарин «потерял Бога, но нашел людей и братство» (с. 77). В поступке женщины Назарин увидел доброту, сострадание, и в новой вере в человека для него забрезжил выход...

Своеобразным продолжением «Назарина» является «Виридиана». О ней в сборнике написано много и, кроме того, опубликован сценарий фильма. Сам Бунюэль назвал «Виридиану», несмотря на ее драматический сюжет, комедией, — очевидно, из-за несоответствия мыслей и поступков героини требованиям реальной действительности.

Глубокая трактовка «Виридианы» дана в статье Инны Тертерян. «Классически строгая и завершенная, — пишет И. Тертерян, — картина эта заключает в себе почти все вопросы, терзавшие испанскую мысль в XX веке, почти все основные темы современной испанской культуры» (с. 80).

В первую очередь в «Виридиане» разоблачается буржуазная концепция «испанского духа», как якобы вневременного и внесоциального. А именно с этим было связано утверждение реакционной пропаганды о невозможности в Испании революционных решений социальных конфликтов. Ведь главной чертой «испанского духа» была объявлена мистическая тяга к духовному, вечному, надъестественному.

Героиню фильма Виридиану снедает жажда духовного обновления, она силится оторваться от обыденной жизни и в результате оказывается сломленной жестокой реальностью.

«Этот фильм, — пишет испанский писатель Карлос Фуэнтес, — сам является новым ярким элементом национальной культуры, великим народным и реалистическим ответом тем иррациональным мифам, которые по-прежнему держат страну во мраке» (с. 103).

В сборнике анализируются и другие картины Бунюэля, в острокритической форме рассматривающие проблемы религии.

Должное внимание в сборнике уделено занимающим важное место в творчестве Бунюэля картинам о глубочайшем кризисе буржуазного общества, о разложении его верхушки: таковы «Ангел-истребитель», «Дневник горничной», «Скромное обаяние буржуазии».

Первым фильмом такого рода был поставленный сразу после «Виридианы» новаторский по форме «Ангел-истребитель»: в нем впервые в мировом кино была создана философская

по способу анализа реальности притча, повествующая о конкретных политических явлениях действительности.

В сборнике следовало бы отметить влияние, которое это произведение оказало на европейских киномастеров. Примером может служить и известный фильм Элио Петри «Тодо модо» (1976), где распад общественных устоев и господство насилия в буржуазном обществе тоже даны в форме притчи, и многие другие картины.

К форме притчи Бунюэль обращается через десять лет, создавая один из самых своих значительных фильмов — «Скромное обаяние буржуазии». Его сценарий в переводе Л. Завьяловой и Л. Дуларидзе был выпущен в 1975 году издательством «Искусство» вместе с подборкой высказываний французских критиков о фильме.

«Дневнику горничной» посвящена в сборнике статья В. Шитовой, содержащая живое и конкретное описание картины, точно, пластично ее воспроизводящее. Тому, кто не видел фильм, можно его словно бы увидеть. К сожалению, этого нельзя сказать о некоторых статьях, анализирующих другие ленты замечательного мастера, написанных сухо, «формулировочно», не передающих живую плоть картин великого режиссера.

Существенный недостаток книги — увы, характерный для всей серии — отсутствие глубокой критики в адрес картин Бунюэля там, где в такой критике была необходимость. Давайте поговорим об этом подробнее и спокойно. Мы отлично знаем, что творчество даже самых крупных и прогрессивных художников не свободно от противоречий и ошибок. Между тем говорить о них в выпусках серии почему-то стало считаться дурным тоном. А ведь подобная болезнь таит в себе отказ от идейной определенности, четких идейных позиций, необходимых для исследователя-марксиста. В таких сборниках забота должна быть главным образом об одном — об анализе полном и объективном. Зачем же бросаться в другую крайность? Так, например, И. Тертерян высоко оценивает явно не удавшуюся мастеру «Тристану». Замысел Бунюэля был несомненно интересен: он хотел показать, как буржуазное общество приводит человека к духовной гибели. Но режиссеру не удались задуманные им обобщенно-типизированные образы, фильм не поднялся на уровень той социальной критики, на который режиссер выходил в своих лучших картинах. Зачем же умалчивать о неполной удаче автора?

Стремление говорить только об удачах мастера обедняет, искусственно «выпрямляет» сложный путь художника. В сборнике не рассмотрена «Дневная красавица». Бунюэль в ней в известной мере вернулся в опыту «Андалусского пса»: он показал (уже сравнительно реалистически) больное, порочное подсознание героини, в котором несомненно отразилась порочность всего общества. Но фильм (как и «Тристана», только по иным причинам) лишен серьезной социальной проблематики. Очевидно, это обстоятельство следовало бы отметить. Бунюэль не нуждается в опасливом замалчивании его неудач. Впрочем, проблема эта, конечно, выходит за рамки именно этого сборника. Ее верное решение принципиально важно не только для книг данной серии.

Превосходно составлен раздел «Кино по Бунюэлю»: в нем собраны статьи, интервью и отдельные высказывания режиссера, помогающие глубже понять его творчество. Уже в рецензиях молодого Бунюэля на фильмы раскрывается его индивидуальность. Видно, как формируются его взгляды, подчас спорные, но всегда интересные. Бунюэль энергично восстает против картин, поддерживающих традиции и мораль буржуазного мира, ядовито осмеивает претенциозность, жеманность, сентиментальность на экране, равно как и постановочную пышность пустых, бессодержательных лент.

Особый интерес представляет выступление Бунюэля перед студентами университета в Мехико в 1953 году. Говоря о своем понимании искусства и его фракций, он дает весьма нелестную оценку буржуазному кинематографу: «Ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их

претворением» (с. 139). Эту же мысль он развивает во многих других выступлениях. В одном из интервью, характеризуя даже наиболее значительных западных кинорежиссеров, отвергнувших «утилитарное и конформистское» кино, таких, как Феллини и Антониони, он называет их «одноглазыми в стране слепых» (с. 154). Своей задачей Бунюэль называет «уничтожение столпов, на которых покоится угнетение в буржуазном обществе» (с. 154).

Выступление перед студентами Бунюэль закончил цитатой из Энгельса. Бунюэль согласен с ним, что произведение искусства лишь тогда «выполняет свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего» (с. 144). Красноречивый, многое объясняющий факт в творчестве Бунюэля того периода.

Несмотря на отдельные недостатки, «Луис Бунюэль» является все же одним из удачных сборников серии, потому что в нем, пусть и со «сбоями», охарактеризовано социально-нравственное содержание и идейно-политическая направленность творчества выдающегося режиссера-гуманиста, нетерпимого к любым формам угнетения, аморализма, конформатизма, художника-антифашиста, никогда не шедшего на компромисс с тиранией и бесчеловечностью и всегда яростно разоблачавшего их, и одновременно раскрыты основные особенности его художественного мира. Всегдашняя сложность этой второй задачи ощутимо возрастает, когда речь идет о Бунюэле. Один из немногих подлинно оригинальных мастеров экрана, однажды заявивший: «Я боюсь оригинальности, как чумы» (с. 184) (ясно, что оригинальность, если становится самоцелью, может привести к утрате контакта с массовой аудиторией), и режиссер, работавший в разных жанрах и стилях и никогда не делавший культа ни из формы, ни из своей манеры, Бунюэль всегда стремился подчинить технику своему замыслу, своим идейным задачам. «Техника необходима,— говорил он.— Но я хочу высказывать то, что думаю, не будучи озабочен камерой, благодаря которой достигаются эффекты. Я всегда в точности представляю себе, чего я хочу добиться. Камера подчинена моему видению, а не я — камере... Я никогда не думаю о технике. Все, чего я хочу от камеры, это чтобы она как можно чаще была в движении. Я думаю о гипнотических возможностях ожившего образа» (с. 183).

Секрет удивительной бунюэлевской техники в сборнике разгадывают многие — и успешно. Авторы статей исследуют при этом не чисто профессиональные, технологические проблемы «ремесла», а содержательные аспекты художественной формы. Их анализ подтверждает справедливость ключевого высказывания режиссера: «Единственная приверженность, которую я признаю,— это приверженность нравственная, а не эстетическая; это значит, что я никогда не позволяю себе создавать вещи, которые могут идти вразрез с моими идеями» (с. 181).

Поэтому сборник в основном и выполнил свою задачу, создав объемный портрет одного из крупнейших художников мирового кино, «жестокого и строгого реалиста», как назвал его С. Юткевич.

Книга о Жане Виго построена иначе. Частично это объясняется тем, что в ней речь идет лишь о трех фильмах — так мало успел сделать за свою короткую жизнь их создатель.

И все же, думается, составитель сборника А. Брагинский включил в него слишком уж мало материалов, отклонив непонятно почему некоторые известные и важные статьи о творчестве французского режиссера.

Основной объем сборника занимает сокращенный перевод книги бразильского киноведа П.-Е Салеса Гомеса. Выпущенная двадцать пять лет назад, она была первым серьезным обзором наследия Виго, очень добросовестным, но еще весьма эмпиричным. Гомес скрупулезно собрал всевозможные материалы, касающиеся биографии Виго, дал подробное описание его картин, истории их создания и проката, привел отзывы о нем, но в его книге еще

отсутствует серьезный анализ творчества автора «Аталанты». И хотя книга Гомеса дополнена в сборнике отличной вступительной статьей С. Юткевича, содержательным исследованием В. Божовича, публикацией сценария «Ноль за поведение» и тремя небольшими, но важными разделами — «Виго о своих фильмах», «Воспоминания о Виго» и «Заметки о творчестве»,— явная неполнота содержания книги не укрывается от внимательного читателя.

Ведь некоторые важные стороны творчества Виго так и остались в ней неосвещенными. Нам, советским исследователям, давно пора изучить влияние марксистских идей на творчество Виго: это бы многое прояснило в его поисках и в его наследии. В книге Гомеса только упоминается дружба Виго с членами Французской компартии Фернаном Депре и Франсисом Журденом. Не оценен Гомесом должным образом и тот факт, что Виго активно участвовал в работе Ассоциации революционных писателей и художников, основанной в 1932 году Полем Вайян-Кутюрье, Анри Барбюсом, Леоном Муссинаком и Франсисом Журденом. Лишь мельком в сборнике говорится и о той упорной борьбе, которую Виго целеустремленно вел за прокат во Франции советских фильмов. Еще пример: Гомес приводит свидетельство друга Виго коммуниста Дамаза о том, что в «Ноле за поведение» он находит «свои взгляды относительно прогнившего строя» (с. 83).

Такого рода высказываний в сборнике немало, но они не обобщены, не подвергнуты специальному анализу, не соотнесены с творчеством режиссера.

Жаль, что составитель не включил в книгу полный текст некролога, напечатанного в «Юманите»: «Виго всегда неистово сражался с буржуазным кино. Сначала, сплачивая рабочих и интеллигенцию, чтобы демонстрировать советские фильмы, запрещенные цензурой, потом, трактуя в своих собственных картинах проблемы, которых цензура и магнаты кино не позволяли даже слегка касаться. Революционные трудящиеся... не забудут, что Виго был один из первых кинорежиссеров, безоговорочно перешедших на их сторону, отдав свой необъятный талант им на службу»[2].

Вызывает сожаление и то, что в сборнике нет небольшой, но чрезвычайно интересной статьи Зигфрида Кракауэра. Она содержит глубокий анализ характера одного из героев «Аталанты» — отца Жюля в исполнении Мишеля Симона. По мнению Кракауэра, «эта роль находится среди величайших образов, когда-либо созданных на экране актером или режиссером»[3]. Опущено, может быть, и спорное, но очень важное сравнение Виго с Рене Клером: «И хотя у Виго отсутствует изумительная легкость Рене Клера, Виго превосходит его в своем глубоком постижении правды»[4].

Не опубликованы и представляющие немалый интерес рецензии на «Ноль за поведение» и «Аталанту», принадлежащие перу одного из видных кинокритиков США Джеймса Эйджи.

Некоторые разделы книги Гомеса не представляют интереса для нашего читателя и могли быть основательно сокращены. Так излишне обстоятельна биография отца Виго, Мигеля Альмерейды. Разумеется, сведения о нем необходимы хотя бы потому, что учившемуся в интернате подростку приходилось скрывать, что он — сын человека, официально признанного политическим врагом Франции Смерть отца была для него сильнейшим потрясением (Альмерейда при загадочных обстоятельствах был задушен в тюрьме). Но все же многочисленные перипетии бурной жизни Альмерейды не имеют прямого отношения к судьбе его сына. Узко фактологичен раздел «Судьба фильмов Виго»: он вносит мало нового в понимание творчества замечательного французского режиссера и мог быть изложен гораздо короче.

О своеобразии картин Виго, о его творческой индивидуальности и новаторских поисках вдумчиво пишет В. Божович. Он прав, утверждая, что Виго был оригинальным мастером — поэтом экрана, но не пол-

---

[2] Юманите, 1934, 7 октября.
[3] Hollywood Quarterly, 1947, t. 2, N 3, p. 263.
[4] Ibid., p. 261.

ностью, не до конца раскрывает то, какой была его поэзия, мало говорит о том, что особенностью автора «Аталанты» было никем потом не превзойденное во французском кино умение извлекать поэзию из обыденности.

В. Божович отмечает, что Виго «легко жертвовал ремесленным качеством и технической «сделанностью» во имя иных, более для него существенных задач» (с. 233). Но это замечание представляется мне недостаточным, потому что режиссер не столько чем-то «жертвовал», сколько искал и нашел новые формы экранного повествования. Далее В. Божович справедливо говорит о том, что Виго обогатил стилистику кино, но его наблюдения сформулированы слишком общо, нуждаются в развитии и конкретизации.

Новаторство Виго не получило в свое время широкого признания, не стало предметом специальных исследований. Причины этого в сборнике не объяснены достаточно четко. Между тем анализ данной проблематики мог представить немалый интерес, так как в истории кино она связана не только с Виго и имеет общее теоретическое и методологическое значение.

Виго стал, как справедливо отметил Марсель Мартен, первопроходцем французского социального кино. Но социальные обобщения даны Виго в поэтической форме, открытой в «Ноле за поведение» и затем более полно развернутой в «Аталанте».

Об «Аталанте» в сборнике написано немало. Дважды подробно изложено ее содержание — в статье В. Божовича и в книге Гомеса, где отмечены также и те изменения, которые Виго внес в предложенный ему сценарий. Однако авторы эту выдающуюся картину не анализируют системно. Описание ее содержания у В. Божовича — точное и тонкое — все же не в полной мере раскрывает то, что в своей статье С. Юткевич метко назвал поистине «чудодейственной» магией фильма.

Большой интерес представляют разделы «Виго о своих фильмах» и «Воспоминания о Виго», где возникает образ светлого гения, полного, несмотря на все страдания и болезнь, жизненной силы.

Итак, прочитаны две книги о крупных режиссерах-новаторах, создателях ярких социальных произведений, вошедших в актив прогрессивного, демократического киноискусства. Анализ двух этих сборников убеждаст в том, что опыт их составителей и авторов должен быть обдуман и учтен в дальнейших изданиях серии. Но не только в них, на мой взгляд. Ибо удачи и просчеты серии «Мастера зарубежного кино» непосредственно связаны с сутью основных проблем, которые решают советские киноведы, изучающие кинематограф капиталистических стран вообще и творчество его прогрессивных мастеров в особенности.

Нина Игнатьева

Послесловие к фильмам

XXVIII Национальный фестиваль югославских художественных фильмов в городе Пуле открывался в дни, когда XII Московский международный кинофестиваль подходил к концу, готовился подводить свои итоги. Так что к тому вечеру, программа которого предусматривала демонстрацию на Пульской арене фильма «Сезон мира в Париже», уже было известно: на интернациональном смотре в Москве лента завоевала Специальный приз жюри и награду Советского комитета защиты мира. И зрители Арены тоже с глубокой заинтересованностью приняли эту картину.

Успех фильма режиссера Предрага Голубовича (сценарий написан им вместе с Ратко Дуровичем, Влатко Гиличем и Марком Кадиотом) — принципиальный успех. Канва камерного лирического сюжета вместила в себя содержание куда более широкое, рожденное тревогами нынешнего дня. На просторы общих наших забот о мире, о решительном отпоре реваншизму, фашистской идеологии вышла художническая мысль, продиктованная высокими гражданскими мотивами, гуманистическим чувством. Скромные фабульные рамки не ослабили ее пафоса, не сдержали ее накала. Фильм раскрывает пагубность и тех «теорий», которые пытаются реанимировать последыши фашизма, и тех действий, что являются прямым следствием милитаристских концепций, политики террора и насилия. Стремление авторов достучаться до каждого сердца, вызвать чувство активной сопричастности к происходящим событиям сообщило ленте публицистическую остроту, особую силу звучания.

Единение экрана и зрительного зала — качество, казалось бы, само собой подразумевающееся в таком массовом виде искусства, как кинематограф. Но мы знаем, сколь не просто подчас бывает добиться этой слитности с аудиторией. Не всегда авторам удается «угадать» зрительские ожидания, точно выбрать тему, материал для экранного разговора, умело завязать обоюдоважный диалог. Думается, одна из предпосылок того контакта, что устанавливает с публикой картина П. Голубовича, — последовательное пристрастие режиссера к антифашистской теме, опробованной им и в документальном, и в игровом кино. На этот раз для воплощения волнующей его темы постановщик избрал любовный сюжет. Но не как приманку, своеобразный «допинг» для зрителя. Во взаимоотношениях героев режиссер прежде всего подчеркивает их внутреннюю общность, духовные связи, их союз поверяется не только чувством — насущными требованиями века, его актуальными политическими, нравственными проблемами. Такой подход встретил понимание, ответный зрительский отклик.

Мне уже приходилось писать о зрителях Пульской арены («ИК», 1974, № 5), о чуткой и точной в целом реакции этого многотысячного «зала», на редкость восприимчивого не только к жанрам развлекательного свойства, но к произведениям серьезных тем, глубокой мысли. И снова Арена подтверждала эти впечатления. Ее публика неприкрыто выказывала свое неприятие картин, слабо соприкасавшихся с живой проблематикой современности, лент холодно-созерцательных, эклектичных и отдавала симпатии фильмам, которые затрагивали существенные вопросы бытия, реалистически отражали важные стороны социаль-

«Широкие листья», режиссер Петр Латинович

но-исторического опыта народа, пробуждали нравственное чувство.

Здесь надо отметить, что XXVIII Пула несколько изменила свой статут. Если раньше для показа на фестивальном экране производился предварительный отбор лент, то теперь все картины, составляющие годовую кинопродукцию, получили право участвовать в конкурсе. Зато, в отличие от предыдущих лет, присуждается только одна премия за лучший фильм — «Золотая Арена» (кроме того, по-прежнему сохраняется несколько призов отдельным кинематографическим профессиям). Пока еще рано делать окончательный вывод о том, насколько плодотворны эти перемены. Устроители фестиваля объясняют нововведения, с одной стороны, полной демократизацией условий смотра, а с другой — стремлением поднять общий уровень фильмов: единственная награда становится как бы эталоном качества, к которому должны подтягиваться остальные ленты. Сами кинематографисты по этому поводу спорят, сталкиваются разные мнения. Я же замечу только одно: то обстоятельство, что в репертуаре смотра теперь оказываются ленты заведомо слабые, фильмы чисто коммерческого характера, порой не претендующие на принадлежность к искусству, вызывает сомнения. Какой смысл в том, чтобы на равных правах с произведениями серьезными на конкурсный экран попадали поверхностные поделки? Не скажется ли это на престиже фестиваля?

Но вернусь к конкретной программе фильмов, которая в известной мере позволяет судить о процессе развития кинематографа социалистической Югославии, о тех точках приложения сил, что так или иначе характеризуют направление работы югославских кинематографистов.

Военная тема, тема революционной, народно-освободительной борьбы — традиционная тема югославского кино. Этот кровно близкий ему материал еще надолго останется неисчерпаемым источником вдохновения мастеров разных поколений, которым дороги боль и слава своего народа. Вот только способы, характер освоения темы будут, вероятно, видоизменяться, ибо традиции всегда нуждаются в развитии, обновлении, а индивидуальность художника непременно ищет свой путь, свои формы экранного выражения. Уже сейчас здесь можно отметить некоторые новые тенденции, хотя реализуются они не с равной мерой успеха.

Вспомним, что завоевания югославского ки-

но в этом тематическом круге связаны прежде всего с эпическим жанром, с фильмами, воссоздающими широкую панораму событий, раскрывающими единство народных масс в героическом сопротивлении врагу. В таких известных лентах, как, скажем, «Козара», «Битва на Неретве», «Сутъеска», с их многогеройностью, размахом баталий, человеческие судьбы брались в обобщенно-типическом выражении, утверждающем монолитность народа, величие всенародного подвига. Близость к эпическому строю в отдельных случаях сохраняется и сегодня. Вместе с тем авторы нынешних лент сосредоточивают свое внимание не столько на развороте событий, движении людских масс, сколько на поведении человека в данных обстоятельствах, на его драматическом конфликте с ними. Время и человек в этом времени, его гражданское самосознание, его нравственные принципы — в таком ракурсе рассматривается тема народно-освободительной борьбы.

О «Широких листьях» Петра Латиновича (сценарий Мирослава Антича, Петра Латиновича, Миленко Николича) следует в первую очередь говорить как о народной драме в пушкинском ее понимании («судьба человеческая — судьба народная»). Используя прием телерепортажа, авторы сталкивают нас с непосредственными участниками событий, разыгравшихся в 1943 году в округе города Срема, с людьми 80-х и одновременно обращают ретроспективный взгляд в недавнее прошлое, показывая, как это было. Драматургия фильма сопрягает разные эпохи, и сопряжение это дает как бы новую единицу измерения таких понятий, как героизм, воля к жизни, человеческое достоинство.

Священна память о времени освободительной партизанской борьбы. Потому молодая журналистка Яра (актриса Ядранка Селец) считает своим моральным долгом провести телерепортаж, посвященный безвестным доселе героям и событиям, о которых многие очень мало знают сегодня. И хотя кое-кто на телевидении возражает против такой воскресной передачи, предпочитая ей привычные бодрые «беседы с лучшими людьми», Яра стоит на своем. Она едет в места, где сражался партизанский отряд, где работала партизан-

«Любить можно только раз», режиссер Райко Грлич

ская школа, присутствует на празднике в честь партизан, беседует с участниками памятных событий... Камера приближает к нам лица, выделяет крупным планом, оставляет один на один со зрителями людей, не возвеличенных в бронзовых памятниках, не вошедших персонально в анналы истории, но достойных этого своим удивительным мужеством — ведь, как говорит один из персонажей фильма, они выдержали то, чего не выдержало бы даже железо. Простой, бесхитростный рассказ о себе освещается светом былых драматических событий, и образ обретает дополнительную емкость и притягательность. Тем более что режиссер, понимая, насколько необходима в данной конструкции ленты полная слитность актера с изображаемым характером, пригласил сниматься таких известных мастеров, как Мира Баньяц и Любиша Самарджич. Поразительная органика этих актеров помогает установить со зрителем тот доверительный контакт, который сразу распространяется на атмосферу действия в целом, создает его нравственный климат. Духовное здоровье, оптимизм, доброту героя Самарджича ценишь вдвойне, когда узнаешь в этом улыбчивом обаятельном человеке того самого мальчишку, что пережил в 43-м страшные минуты близости трагической смерти, но не дрогнул перед ней. Сейчас он, отец трех сыновей, вспоминая о грозном нашествии карателей, не меняя обыденной интонации, скажет скромно, словно исключая версию о геройстве: «Как не боялись?.. Все боялись...» А мы накладываем на этот разговор тревожные динамичные кадры, возвращающие в прошлое и предвещающие приход в село фашистов: бурные порывы ветра обрушиваются на поле белых цветов, клонят их наземь, пригибают все ниже и ниже... Музыкальный шквал вагнеровского «Полета валькирий» сменяется предупреждающим об опасности звоном колокола... Люди зарывают продукты, грузят на телеги имущество. Уходят в подземный лаз партизаны, и воцаряется угрожающая тишина — враг вот-вот ворвется в деревню... А затем — жестокая расправа. Расстреливают взрослых. Пытают, мучают детей, надеясь узнать, где партизаны... И тащат мальчика по крутым ступеням на колокольню, чтобы сбросить оттуда вниз... Вот через что прошел юный Марко!

Нет, не просто факты минувшего восстанавливает фильм. Он доносит до нас содержание духовного опыта народа, выдержавшего испытание войной, сохранившего в себе нравственные силы, добрый свет жизни.

Петр Латинович, дебютант в игровом кино, известен своими документальными лентами. Не случайно так выразителен «хроникальный ряд» его картины — и уже упоминавшиеся интервью, и сам партизанский праздник, где рядом с торжественным салютом, с радостью встреч — вечное горе матерей, скорбно сидящих за отдельным столом в черных одеждах... Но Латинович упорно старается постичь новую для него образную структуру игрового фильма, и лучшие эпизоды ленты свидетельствуют об успешном продвижении режиссера на этом пути. Серьезность и обоснованность его творческих притязаний несомненны.

Рядом с первым опытом Латиновича уверенное профессиональное мастерство Лордана Зафрановича, постановщика фильма «Падение Италии» (сценарий Мирко Ковача и Лордана Зафрановича), особенно ощутимо. Оно заявляет о себе броско, эффектно, темпераментно. Тяга к острым, пронзительным решениям, к яркой пластической выразительности, к «форсированной» стилистике делают работы Зафрановича весьма приметными в общей панораме югославского кино. «Падение Италии» в этом смысле не исключение. Высокий профессиональный уровень фильма выделяет его среди представленных на фестивале картин. Лента и была удостоена «Золотой Арены».

Все тот же военный сорок третий год. Один из островов Далмации. Идет борьба против оккупантов: сражается партизанский отряд, отпор врагу оказывает население. Итальянские фашисты, солдаты гитлеровской армии, усташи, четники сменяют друг друга, сея разорение и смерть. Но сила народного сопротивления растет. Авторы не стремятся последовательно и детально воссоздать события реальной истории, они как бы выхватывают отдельные ее фрагменты, а сцеплением этих

весьма разнородных и разножанровых эпизодов служит сюжет сквозного экранного рассказа о командире партизан, который сталкивается со сложными моральными проблемами, выдвинутыми перед ним революцией.

Динамичное строение фильма буквально обрушивает на зрителя экспрессивные, ритмически острые, напряженные сцены, порой обретающие значение символа. Многие из них исполнены высокой патетики, с большим эмоциональным накалом показывают активное противодействие врагу, мощь народного протеста. Молитва женщин, в которой слышится не смирение, не жалоба, не боль — все нарастающая глухая угроза. Ураганный вихрь, налетевший на сельскую площадь, где хозяйничают фашисты, — метафора сокрушительной силы, что сметет с лица земли ненавистных оккупантов. Возмущенный отпор верующих священнику — предателю народных интересов: гневно стучат палками по пюпитрам сидящие в церкви женщины, яростно сжаты пальцы рук, глаза горят огнем негодования. Народ мстит — топит чернорубашечников, и исступлению людей, с веслами, с вилами бросающихся на фашистов, словно вторит природа: все погружено во мрак, не видно неба, бушуют волны в красном от крови море...

Последний эпизод некоторые югославские критики рассматривали как «пляску смерти», своего рода апокалипсическую картину, подчеркивая, что здесь авторская мысль о зле войны начинает звучать без опоры на мотивы и цели борьбы.

Замечание, к которому есть основания прислушаться. Тем более что и трагически завершающий судьбу главного героя финал картины вызывает возражения.

Командир партизанского отряда, коммунист Даворин, преданный делу революции, народной борьбы, безоговорочно выполняя приказ, расстреляет товарищей по отряду — своего друга и его возлюбленную, женщину буржуазного происхождения, подозреваемых в измене. Сделает это «из классовых расхождений». Но и сам Даворин влюбится затем в дочь местного помещика, женится на ней... Он останется верным идеям революции, активным ее борцом, однако совершит ряд ошибок, которые, как и женитьба его, будут осуждены товарищами по оружию. Даворина приговорят к смерти. Он встретит этот приговор как справедливый, мужественно возьмет на себя судьбу людей, ранее растрелянных им, тем самым как бы приводя в соответствие идею и мораль.

Но вряд ли можно принять такое разрешение конфликта, бросающее тень на гуманизм революции, оправдывающее бессмысленную жестокость. Это критическое замечание вовсе не содержит призыв спрямлять острые углы, речь идет не об упрощении трудных ситуаций и сложных проблем, которые ставило перед человеком само время. Сложность революции, ее драматические противоречия не раз оказывались предметом художественного анализа в лучших произведениях социалистического искусства. Повод для спора с Зафрановичем дает тот вывод, что вытекает из предложенного финала картины.

Авторы фильма «Любить можно только раз» (сценарий Райко Грлича и Бранко Шемена, режиссер Райко Грлич) показывают своего героя в перманентной конфликтной ситуации с обстоятельствами. Для бывшего партизанского командира переход от времени боевых сражений, когда все было так ясно, к послевоенной поре переустройства страны, связанной со множеством новых и неожиданных поворотов, оказывается далеко не простым. Томислав (его играет актер Предраг Манойлович, исполнявший в фильме «Сезон мира в Париже» роль художника Йошки), который теперь служит в особых частях милиции, переживает трудный процесс адаптации в непривычной для него обстановке. Процесс этот осложняется еще и тем, что герой с первого взгляда полюбил приезжую балерину, дочь фабриканта, женился на ней, и вот теперь он, простой парень из народа, очутился в окружении буржуазной семьи. Разная классовая принадлежность, различия в воспитании, взглядах — какой непреодолимый барьер воздвигает все это перед Томиславом, человеком чистой совести и непоколебимой революционной убежденности! К тому же высокие

моральные принципы получают у Томислава порой несколько наивное и прямолинейное выражение, что также затрудняет его контакты с окружающими.

Показывая разом усложнившуюся жизнь героя, Р. Грлич использует не только драматические тона своей режиссерской палитры, он находит и лирические, и даже комедийные краски, поэтому вырисовывается не однозначный, не скованный жесткой конструктивной задачей образ, а характер полнокровный, живой, убедительный в своих достоинствах и недостатках. Цельность натуры и ее ограниченность — вещи разные. Это хорошо сознают авторы ленты, подчеркивая, что все беды и страдания Томислава обусловлены именно цельностью его характера. Его верой, его нравственностью, его любовью. Любовь Томислава — огромное, всепоглощающее чувство, вмещающее и страсть, и нежность, и великую радость, и непереносимую боль. Она щедра, эта любовь, но она и требовательна, неуступчива в главном — в исповедуемых жизненных принципах. Вот тут герой фильма бескомпромиссен. И если один из его близких друзей, с которым связывают святые дни партизанской борьбы, обуржуазился, переродился морально, то в нравственной стойкости Томислава сомневаться не приходится. Хотя платит он за нее дорогой ценой.

Прекрасный актер Предраг Манойлович наделяет своего героя огромным внутренним обаянием, незамутненной душой. В сложном психологическом рисунке образа, в тончайших нюансах поведения раскрывается характер твердый и вместе с тем незащищенный, легко ранимый. Груз противоречий, возложенный на плечи Томислава, слишком тяжел. Понимая, что он не может их разрешить, как не может справиться и со своей любовью, терзающей, мучающей его, герой решает уйти из жизни. Но перед тем, как раздастся выстрел, мы увидим улыбку Томислава — в ней и облегчение, и горечь, и глубокая скорбь...

Трагически замыкается круг судьбы героя фильма «Любить можно только раз». Но здесь такой исход художественно закономерен, он не находится в разладе с идейным смыслом произведения, с его нравственной сутью. Мы еще раз вспоминаем горечь улыбки Томи-

«Падение Италии», режиссер Лордан Зафранович

слава — она приближает к нам героя, помогает понять его, понять сложность того времени, которое проложило путь в сегодняшний день республики.

И еще один фильм на материале революции — «Берлин капут» режиссера Миши Милошевича, вместе с писателем Анионием Исаковичем работавшего и над сценарием, — попытка размышления о драме человека, смело сражавшегося за победу над фашизмом и не выдержавшего в мирной обстановке искушений мещанской среды. Снова авторское внимание уделено проблемам морали — речь идет о моральной безупречности, нравственной чистоте бойца революции как о норме его поведения, этическом законе его жизни.

М. Милошевичу удается лирическая атмосфера повествования, поэтичны отдельные сцены фильма (например, встреча с матерью героя, проникнутая высоким достоинством и гордой печалью этой женщины). Но они, к сожалению, соседствуют с грубо натуралистическими эпизодами. Драматургия фильма не располагает к глубокому исследованию характера, экран лишь констатирует моральную деградацию Марко, не касаясь ее истоков, того, что сделало возможными проступки героя. Способный Светозар Цветкович оказался в весьма затруднительном положении: привлекательные черты Марко, связанные с его боевой биографией, с его революционными идеалами, он передать сумел, объяснить же убедительно, почему разложился такой человек, актер не может, так как не находит для этого опоры в материале картины. А когда иллюстрация подменяет анализ, негде развернуться подлинной драме, которую имели в виду авторы фильма, делая ликующий день Победы последним днем жизни своего героя.

●

Разные мотивы движут художниками, когда они обращаются к прошлому своего народа — далекому и недавнему. Одних увлекает конкретная историческая личность, другие пытаются исследовать родословную народа, корни национального характера, третьим исторический материал дает ключ к волнующей проблеме, теме... Но так или иначе, произведение, посвященное определенному этапу истории, должно быть освещено ясной целью, современной мыслью, сегодняшним знанием.

Фестивальная программа, помимо лент о народно-освободительной борьбе и революции, включала еще несколько фильмов, действие которых относится или к глубокому прошлому — «Страхиня Банович» Ватрослава Мимицы, «Доротей» Здравко Велемировича, «Газия» Ненада Диздаревича, или к не столь давно минувшей поре — «Высокое напряжение» Велько Булаича, «Время воды» Бранко Гапо.

Югославская критика справедливо расценила картину Бранко Гапо «Время воды» как неудачную попытку создания эпической хроники. В охватывающей большой исторический отрезок — с 30-х годов до победного 1945-го — ленте, посвященной жизни села, нет цельности, жанрового единства. Семейная хроника, бытовая комедия, социальная драма, гротеск, мелодрама — вся эта жанровая чересполосица к тому же не скреплена организующей мыслью. В многосюжетности и многотемности повествования, включающего борьбу двух сел за воду, произвол королевской власти, итальянскую оккупацию, историю любви югославской девушки и итальянского солдата, строительство плотины и затопление села, растворилась идея фильма, затерялся главный герой — народ.

В отличие от эпического замысла картины Бранко Гапо действие ленты Велько Булаича «Высокое напряжение» ограничено рамками одной стройки. Тем не менее автор фильма, события которого относятся к 1948 году, явно стремится к тому, чтобы изображаемое строительство воспринималось как модель общества той поры в целом. «Высокое напряжение» снималось как хроникальное повествование, разыгрываемый сюжет играет чисто подсобную роль, главную же нагрузку несут разговоры, речи, выступления на собраниях и митингах, то и дело прослаиваемые документальными кинокадрами. Предложенную сюжетную канву легко можно заменить другой — суть авторского замысла от этого нисколько не пострадает, так как герои ленты имеют чисто

«Страхиня Банович», режиссер Ватрослав Мимица

функциональное значение, не претендуют хотя бы на минимальную глубину в обрисовке характеров. В чем же заключаются эти функции? В том, чтобы высказаться по поводу осложнившейся в то время политической ситуации, чтобы дать оценку развивающимся политическим событиям. Можно было бы попытаться проанализировать фильм с эстетической точки зрения. Но ни нужды такой, ни оснований для этого нет: художественными достоинствами картина не обладает, потери в мастерстве здесь весьма красноречивы. «Высокое напряжение» дает повод для совсем иного разговора.

С момента, о котором идет в фильме речь, прошло более трех десятилетий. История, как известно, не стоит на месте, ей свойственно поступательное движение, многое меняющее, обновляющее в жизни. Не с этой ли новой точки и надлежит обозревать прошлое, чтобы дать ему верное толкование, чтобы не сбросить со счета накопленный за это время политический опыт, в данном случае опыт плодотворного сотрудничества и крепкой дружбы между двумя нашими странами и народами. Автор «Высокого напряжения» пренебрегает столь очевидным законом социалистического искусства, тем самым открывая шлюзы для ошибочных взглядов и недобрых настроений.

Наверное, у каждого народа есть герой, который является своего рода гордостью нации, знаменует собой нечто для нее принципиально важное, переходит из поколения в поколение, оставаясь одновременно и человеком из легенды, и живой, близкой фигурой. Сербская народная песня XIV века воспела в качестве такого героя Страхиню Бановича. Его имя и дало название фильму известного югославского режиссера Ватрослава Мимицы.

Авторы (сценарий Александра Петровича и Ватрослава Мимицы) показывают Страхиню храбрым, мужественным человеком, смело вступающим в неравный бой с турецкими налетчиками, напавшими на его дом и похитившими его жену Анджу. Одна из лучших сцен — битва один на один Страхини и предводителя турок Алии. Белая лошадь героя и черный конь его противника как бы символизируют поединок добра и справедливости со

злом и насилием. Выстраивая эту сцену, доведя накал страстей, режиссер не дает возобладать просто зрелищу. Динамичное движение камеры, передающее всю остроту схватки, ее неослабевающую напряженность, не теряет из виду мысль, сверхзадачу эпизода.

Мысль организует, насыщает действие фильма, определяет построение кадра, монтаж. Снимая историческую ленту, постановщик не позволяет себе увлечься декорационным фоном, костюмировкой и прочими внешними атрибутами в ущерб внутреннему движению картины. Кинокамера не задерживается ни на обстановке княжеских покоев (Анджа — дочь князя), ни на убранстве шатров турецкого лагеря. В центре внимания — человек, его мир, его сознание. История интересует Мимицу не своей материальной культурой — культурой духовной.

Конец XIV века — пора, заявляющая начало Возрождения. Герой еще принадлежит своей эпохе, но и оказывается в чем-то впереди нее. Драма, которую переживает Страхиня, узнав, что его жена стала наложницей турка, укладывается в схему этого, настоящего времени. Горячо любящий Анджу Страхиня испытывает воздействие старой морали и готов свершить над женой возмездие. Однако в решающий момент откладывает в сторону меч, которым должен был сделать Анджу незрячей — выколоть ей глаза. Он сумел понять жену и — простить. Простить, сопоставив ее грех с чудовищным жестокосердием узаконенных моральных предписаний. И сделать выбор, который выводит героя на новую нравственную ступень.

Философская концепция фильма достигает кульминации в этом предфинальном эпизоде, пожалуй, едва ли не с равным драматизмом, с равной эмоциональной силой сыгранном и знаменитым Франко Неро (Страхиня), и молодой югославской актрисой Соней Вейнович (Анджа). Каждый из героев переживает свою драму, и в их трагическом столкновении, обусловленном догматами эпохи, прорывается наружу и побеждает новая мораль. Любовь становится ее мощным импульсом, помогает человеку прийти к новому пониманию, возвыситься духовно.

В таком экранном прочтении народной легенды проявились подлинный гуманизм и актуальность фильма. Ибо не может сегодня не волновать проблема нравственности, человечности мира, в котором мы живем. Не может не вызвать ответного душевного движения вера в человека, доверие к нему, способность, по слову Энгельса, «сделать себя самого мерилом всех жизненных отношений»[1].

Думаю, что именно этим в первую очередь объясняется эмоциональный прием картины «Страхиня Банович» зрителями Арены. Хотя в то же время фильм вербует сторонников уровнем искусства, всеоружием профессионального мастерства его творцов. Огромный кинематографический опыт Ватрослава Мимицы проявился и в выразительной пластике изображения (оператор Бранко Иватович), и в создании яркого актерского ансамбля (где рядом с глубиной исполнения Франко Неро и проникновенной игрой Сони Вейнович надо назвать интересную темпераментную работу Драгана Николича), и в умелой драматизации действия, в поэтическом реализме киноязыка, в музыкальном, звуковом решении ленты. Однако само по себе мастерство, не одухотворенное живой мыслью, не поддержанное силой чувства художника, вряд ли способно завоевать зрительские сердца. Не потому ли оставил холодными зрителей фильм «Доротей» (сценарий Добрило Ненадовича, Борислава Михайловича и Здравко Велемировича, осуществившего постановку), что при всей его живописности он не задел человеческих струн, не перекинул мостки, связующие далекий 1308 год с интересами нынешнего века.

В. Мимице как раз это и удалось. Оттого в его картине столь ощутим взгляд современного художника, занятого не иллюстрациями к прошлому, а постижением тех вопросов, что не утратили своего значения и поныне.

●

Пула-81 была, пожалуй, самой обильной по

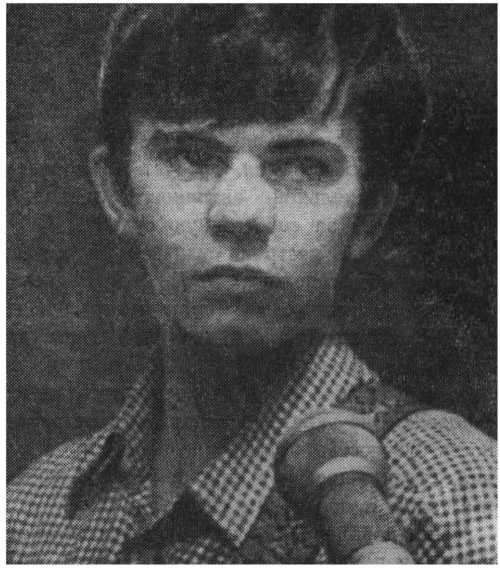
[1] Цит. по сб.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 418

числу показанных лент: 26 фильмов составляли фестивальную программу. Отличало национальный киносмотр и разнообразие жанров. Драма, комедия, детектив, психологический, бытовой фильм, даже фантастическая лента, которую поставил Душан Вукотич, вошли в репертуар фестиваля. Правда, комедии не очень повезло — по-настоящему яркого, самобытного фильма в этом жанре зрители не увидели, зато малосодержательных, невысокого вкуса лент достало в избытке.

Но, думается, самая примечательная сторона фестиваля — широкое участие в нем молодых кинематографистов. Девять режиссеров дебютировали в качестве постановщиков полнометражных игровых картин — уже один этот факт говорит о развивающемся кинематографе Югославии. А то, что среди дебютов были такие зрелые, заметные работы, как рассмотренный выше фильм «Широкие листья» Латиновича и картина «Помнишь ли Долли Белл?» Эмира Кустурицы (о ней речь впереди), внушает надежды на интересное будущее югославского кино.

Если П. Латинович, обращаясь в «Широких листьях» к теме народно-освободительного движения, рассказывает о времени, с которым его не может связывать личная память, знание очевидца, то герои фильма Эмира Кустурицы, Франца Слака, Зорана Амара — почти их ровесники. Молодые режиссеры рассказывают с экрана о своих сверстниках, о той жизни, какая им знакома, о проблемах в общем-то своего поколения. Картины этих молодых кинематографистов, впервые пробующих силы в игровом кино, сделаны с разной мерой таланта, художественной целостности, эстетического вкуса и достигают разной степени глубины в характеристике явлений, в изображении персонажей. Но продиктованы их творческие усилия в конечном счете одной заботой: о нравственности мира молодых, о духовном потенциале молодежи, о ее взаимоотношениях с обществом.

В фильме «Время кризиса» режиссер Ф. Слак пользуется методом внимательного, детального наблюдения. Камера медлительна, она старательно осматривает все вокруг, фиксирует каждое движение героя. В таком подходе есть своя положительная сторона: фильм тем самым плотно вводит в окружающую героя действительность, дает представление о повседневном быте, заботах, интересах людей. Возникает нечто вроде мини-среза общества, в котором обнажаются некоторые его проблемы. Правда, этому обзорному взгляду не хватает еще широты, большей зоркости, но попытка подобного рода говорит о стремлении дебютанта показывать героя не «на фоне» жизни, а внутри ее течения.



«Помнишь ли Долли Белл?», режиссер Эмир Кустурица

Сам же герой ленты — студент 2-го курса Павел Колос — принадлежит к той части молодежи, которая пока не определилась в своих устремлениях, «не нашла себя». Учеба Павлу надоела, он не знает, к чему приложить силы, на что нацелиться. Вот взялся составлять анкеты для телевидения — опрашивать сельских зрителей. Но увлекла ли его эта работа, нам неизвестно, да и было это задание временным. Продолжать занятия Павел не хочет, возвращается к родителям в провинциальный городок. А дома в основном сидит

перед телевизором: смотрит американские фильмы, слушает американский джаз...

Картина оставляет Павла на распутье, трудно предугадать, как сложится его дальнейшая жизнь. Зато ясна и целенаправленна позиция авторов ленты. Фильм, критикуя индифферентность своего героя, требует от молодежи большей социальной активности, личной ответственности за собственную судьбу.

Критический настрой отличает и картину «Пикник под тополями» (сценарий Радослава Павловича, режиссер Зоран Амар). Здесь тревоги создателей фильма порождены проявлениями бездуховности, аморальности, той «пустотой душ», что нередко приводит к преступлению. И экран демонстрирует неприглядность, убогость праздношатающейся компании, столкнувшейся с еще более отвратительным злом и перед ним спасовавшей.

Меня порадовало чувство взыскательности к своему поколению, с которым делали фильмы Ф. Слак и З. Амар, не умалчивая о «трудностях роста» и не скрывая «темных пятен». Но, признаюсь, по-настоящему покорила, подчинила себе та глубокая авторская симпатия к герою, та взволнованность цельностью его души, что определили и интонацию, и в какой-то мере стилистику картины Эмира Кустурицы «Помнишь ли Долли Белл?» (сценарий Абдулы Сидрана). Интонация эта преимущественно лирическая, чуть окрашенная ностальгией по совсем еще недавним шестидесятым, но отнюдь не исключающая иронии, юмора, тонко соединяющая драматическое и смешное. В естественном сплаве серьезного и комического, в органическом совмещении малых повседневных забот с крупными жизненными проблемами вызревает правда фильма, с самого начала притягивающего простотой и достоверностью экранного письма, обыденностью и вместе с тем значительностью происходящего. Тут надо отдать должное сценарной основе ленты, предложившей подлинно художественную ткань для режиссерской разработки.

...Будни и праздники городской окраины Сараева, так хорошо знакомой режиссеру Э. Кустурице, уроженцу этого города. Подростки, не знающие, куда направить бурлящую энергию, на что употребить время, которого у них в избытке. «Трудные» мальчишки, уже успевшие перенять у взрослых далеко не лучшие их привычки и бравирующие этим... А затем клуб — повальное увлечение джазом и рок-н-роллом, модными мелодиями и заманчиво-звучными иностранными именами... Шестнадцатилетний Дино выделяется среди своих сверстников не только потому, что в центр внимания его ставит кинокамера. Какой-то особый свет чистой души, обезоруживающая открытость заставляют вглядываться в этого милого, серьезного паренька, которого молодой актер Славко Штимац играет с такой искренностью, с такой внутренней самоотдачей, что не оставляет никакого «зазора» между собой, исполнителем, и создаваемым характером. Усилиями актера, драматурга, режиссера движение образа все время идет вглубь. На наших глазах взрослеет человек, познавая и окружающий мир, и самого себя, обретая не только новое знание, но и новое понимание вещей и событий, вырабатывая к ним свое собственное отношение. Дино испытает чудо первого чувства, и оно окажется на редкость чистым и трепетным. Столкнется с подлостью — бросит ей вызов. Познает горе — потерю отца — и встретит его достойно, как подобает мужчине. Герой живет в таких нравственных измерениях, которые «обеспечивают» благородство помыслов и высоту душевных порывов.

Они не на пустом месте взросли — эти прекрасные качества Дино: человечность, доброта, порядочность... Фильм ведет нас в семью юноши, не избалованную большим достатком, но сильную своим моральным духом, жизнестойкостью, человеколюбием. Тональность, в которой даны портреты матери — хлопотливой хозяйки дома (Мира Баньяц), отца — славного человека, склонного к философствованию и искренне считающего себя марксистом (великолепен в этой роли Слободан Алигрудич!), подчеркивает любовное отношение авторов к этим персонажам. С особой трогательностью выражено оно в лирико-драматической сцене, когда жена бережно ухажи-

вает за больным мужем... И даже «богатый дядя» (Павло Вуйисич) Дино, торжественный выход в гости к которому показан с немалой долей иронии, учит собственным примером чуткости и доброте.

Кажется, в малом пространстве сосредоточено действие фильма, а выходит он своими размышлениями и чувствами в Большой Мир, раскрывая перед зрителями широкие горизонты социальной, нравственной темы, вызывая неподдельный интерес к простой человеческой жизни.

Приметный дебют! Не говорит ли он, как важно молодому художнику выйти на с в о й материал, найти с в о ю точку его обзора и осмысления?

●

Югославская критика, анализируя ежегодные смотры отечественного киноискусства, не раз с огорчением отмечала, что современная трудовая жизнь народа не находит воплощения на экране, тем более такого, которое заставило бы говорить о крупном, принципиальном творческом успехе фильма, связанного с сегодняшним днем республики, отражающего узловые моменты жизни общества, те характерные процессы, что происходят в действительности. И хотя Пула-81 не внесла в эту сферу свои серьезные коррективы, подчеркну еще раз, как явление положительное, интерес югославского кино к проблемам молодежи. То, что кинематографисты обращаются к жизни молодых, к ее порой острым, трудным вопросам, не может остаться незамеченным.

Успешное решение современной темы, точнее — темы современной народной жизни, во многом определит дальнейшее развитие югославского кино. Ведь ленты-однодневки, формально, по касательной затрагивающие вопросы современности, лишь отдаляют от важной цели, отвлекают от истинно художественного исследования жизни.

Экран Пульского фестиваля показал подобные «образцы», авторы которых явно делали ставку на испытанные схемы коммерческого кинематографа, на невзыскательные запросы части зрительской аудитории. В некоторых фильмах была предпринята попытка эпатировать зрителя сексуальными мотивами, чрезмерно натуралистическими сценами и подробностями.

Однако настоящего художника не соблазняют подобные способы «завлечения» публики. Ему дороги в н у т р е н н и е, органические связи со зрителями. Они и возникали в фестивальных лентах там, где авторы стремились к постижению мира, опираясь на правду исторического опыта, где познание человека одаривало новой глубиной, открывало его новые духовные возможности.

Пула — Москва

Ирэна Шадзевска

Об истории и ее уроках

«КРАХ ОПЕРАЦИИ «ТЕРРОР»
Сценарий Ю. Семенова. Постановка А. Бобровского. Главный оператор Я. Стахлевски. Оператор-постановщик В. Боганов. Художники Л. Платов, Ч. Секера. Композиторы Е. Максимюк, Х. Кузьняк. Звукооператоры И. Урванцев, Л. Вронко. Совместное производство киностудий «Мосфильм» (СССР) и «ПРФ—ЗФ» (Польша), при участии киностудии ДЕФА (ГДР).

Год 1921-й. Недобитые белогвардейцы и силы международной реакции пытаются использовать новое оружие против Республики Советов — экономическую блокаду. Их последний шанс — разрушить экономику молодого социалистического государства, задушить революционную Россию голодом...

Документальные кадры черно-белого пролога фильма вводят зрителя в атмосферу тех дней

На экране появляется титр: «Крах операции «Террор». Затем идет перечень исполнителей, среди которых немало известных актеров трех стран — СССР, Польши, ГДР.

С самого начала возникает ощущение, что композиция фильма несколько произвольна: сменяющие одна другую сцены, разветвленные сюжетные линии, главные герои и многочисленные эпизодические пер-

сонажи, на первый взгляд, не имеют какой-то прочной, объединяющей связи. Но именно это нанизывание на стержень композиции вроде бы внешне не связанных логикой сюжетного развития сцен и образов имеет, если можно так сказать, неумолимую идейно-художественную целесообразность. Ибо исподволь, выделяя из череды эпизодов главные, начинаешь понимать, что именно в таком виде их художественное сопоставление закономерно и оправданно.

...Наплыв. Уголок железнодорожной станции. Вагоны с зерном. К стоящему на перроне красноармейцу подходит человек в кожанке.

— Откуда хлеб?

— Из Сибири, для голодающей Москвы.

— Эшелон пойдет по другому направлению...

— Как?

— Приказ ВЧК.

Солдат с сомнением разглядывает «бумагу», потом прячет ее за пазуху.

— О, уже и ЧК не доверяете!..

Эшелон трогается. Человек в кожанке вскакивает на подножку вагона.

...Заснеженные поля, лес. Появляются несколько всадников. Впереди кто-то бежит, переставляет стрелку. На всем ходу состав меняет свое направление. От поезда отделяется человеческая фигура и кувырком летит вниз по насыпи. Это человек в кожанке. Еще мгновение... и вагоны громоздятся друг на друга, падают, охваченные пламенем. Человек в кожанке и его компания поспешно удаляются.

Операция «Террор» началась.

...В скромно обставленный кабинет входит Феликс Дзержинский (Кшиштоф Хамец). Он сообщает одному из ближайших сотрудников о своем назначении на пост комиссара путей сообщения. Железные дороги разрушены, мосты взорваны. Конечно, есть в стране люди, преданные делу, желающие работать, но не хватает специалистов. Необходимо их найти, убедить, что Советская власть будет сотрудничать с честными людьми.

— Любой ценой? — прерывает его сотрудник.

— Нет...

Следующий эпизод как бы подтверждает слова Дзержинского, демонстрируя новый аспект позиции советских руководителей — привлечение русской интеллигенции к работе по восстановлению экономики и хозяйства молодого государства. Знаменательны сцены беседы Дзержинского с двумя представителями русской интеллигенции. Один из них, бывший царский генерал, инженер Борисов (М. Погоржельский), другой — известный специалист, инженер-путейщик Николаев (Л. Кулагин). Оба — бывшие «октябристы», оба разочарованы в своем прошлом, но и к новому относятся недоверчиво. К тому же Николаев, которого, как выяснилось, Дзержинский знает еще по ссылке, уже дважды был арестован в последнее время; между ними состоится откровенный разговор, моментами переходящий в резкий обмен мнениями. И бескомпромиссность, честность, ясная аргументированная позиция Дзержинского не могут не повлиять на человека, который колеблется, но которому, тем не менее, небезразличны судьбы родины..

Еще один короткий эпизод, исторически достоверно передающий стиль работы партии большевиков в те трудные годы.

... Тюрьма. Дзержинский читает апелляции заключенных. Перед ним три человека, три человеческие судьбы.

Один из арестованных, офицер царской армии (М. Глузский), ни на что, собственно, не жалуется. Он просто написал М. Горькому письмо, в котором утверждает, что не повинен в поступках, ему приписываемых. Вывод Дзержинского лаконичен:

— Разберемся.

Второй — обыкновенный жулик, спекулянт, беззастенчиво наживающийся на чужом несчастье... Его апелляция, естественно, отклонена.

Кажется, что и с третьим все ясно: жандарм, бывший слуга царской власти. Но что-то дрогнуло в лице Дзержинского при виде вошедшего. В глазах промелькнуло неподдельное чувство радости. Дзержинский встал, подошел к заключенному, обнял.

—Ах ты мой дорогой стражник!

И, обращаясь к присутствующим, добавил:

— Этот человек помогал нам из тюрьмы передавать вести на волю...

Заложенная в этой сцене мысль, быть может, и не нова, но суть ее глубока и жизненна: рядовой ли коммунист, или крупный государственный деятель социалистической страны в работе с людьми непременно должен быть к ним внимателен, помнить об их нуждах. В этих эпизодах Советская власть олицетворяет собой Справедливость: она терпелива и милосердна к колеблющимся и недопонимающим, беспощадна к врагам, хотя и без лишней поспешности в вынесении окончательного приговора. Ведь дело касается человеческих судеб...

При идейно-художественной цельности фильм, как мы могли убедиться выше, многопланов. Одна из его сюжетных линий — показ контрреволюционных сил, проигравших в непосредственной борьбе и избравших своим страшным оружием террор. Варшавские, парижские эпизоды, конспиративные встречи эсеров, усилия монархистов, борьба с контрреволюцией, с ее очагами внутри страны и за рубежом достоверно передают всю сложность обстановки, в которой оказалась молодая Советская республика на пороге 20-х годов.

...Варшава. Фешенебельный клуб. Здесь собрались дипломаты западных стран и русские эмигранты-эсеры. Не умолкают разговоры о положении в Советской России, речь, главным образом, идет о тактике борьбы с нею. Сцена выявляет две несовпадающие точки зрения: буржуазных дипломатов, трезво оценивающих обстановку и начинающих понимать, что рождение нового государства уже стало непреложным фактом, с ним невозможно не считаться, и — ожесточенных, слепых в своей ненависти к Советской власти русских политических эмигрантов. Чувствуется покровительственно-пренебрежительное отношение за-

«Крах операции «Террор». В роли Ф. Э. Дзержинского — Кшиштоф Хамец

падных политиканов к планам эсэров: ими намерены воспользоваться как нужным, удобным орудием, ничем при этом не рискуя и ничего твердо не обещая взамен...

Есть в фильме и еще одна тема, еще один значительный сюжетный поворот.

...Пустынный перрон вокзала. По нему бредет истощенный, неопределенного возраста человек (Г. Тараторкин). Небритый, в мятой одежде. Пьяница? Бродяга? Камера следит за ним, «провожая» к бару. При виде вошедшего бармен выскакивает из-за стойки, решив, кажется, его побыстрее спровадить:

— Без денег водки не дам. Разоришься здесь с вами.

Мужчина молча протягивает карманные часы. Бармен берет их, разглядывает, открывает крышку. Внутри — фотография двух молодых людей, один из них — владелец часов, лицо другого — худощавое, мужественное, с высоким лбом мыслителя — нам хорошо знакомо. Это — Дзержинский...

— Серебряные, великолепной работы. Память?

— Да, память.

Незнакомец дрожащей рукой наливает водку.

— Тот, первый, это вы?

— Да.

— А другой? Родственник? Приятель?

— Да.

Бармен наливает полный стакан водки и возвращает часы:

— Ну, хорошо, хорошо, бери.

Глаза незнакомца бесконечно печальны. Отсутствующий, погухший взгляд... Он уходит из бара, бесцельно бредет дальше и... попадает на митинг.

Огромный зал паровозного депо набит до отказа. Рабочие, железнодорожники. На самодельной эстраде — молодая женщина-интеллигентка. С волнением и пафосом говорит она о зарождении новой социалистической жизни в России, о страшном голоде в Поволжье. Взывает о помощи. Мужчина из бара прислушивается, потом пытается протолкаться поближе к говорящей.

В момент, когда руки собравшихся поднимаются в знак согласия с решением о передаче месячного заработка рабочих на покупку зерна для отправки в Россию, врываются полицейские. Они грубо разгоняют митинг. Арестовывают стоящих на трибуне и оказывающих сопротивление в зале. Вместе с другими арестован и незнакомец. И опять мы запоминаем короткий, но очень нужный для понимания фильма диалог:

— Откуда?

— Из России.

— На что живешь?

— Иногда пишу. Жить без России не могу.

— Тогда возвращайся, — говорит один из рабочих.

— Коммунист?!

— Да.

— Сладкопевцев, — неожиданно в ответ представляется мужчина.

...Заседание сейма. Выступает уже известная нам

но митингу женщина. Это Ирэна Космовска (Анна Милевска), депутат сейма. Она пытается обратиться к сейму с запросом по поводу грубого вмешательства полиции. Она говорит о деятельности МОПР (Международной организации помощи революции), говорит о ее легальности, о том, что в ней принимают участие выдающиеся деятели современности, такие, как Эйнштейн, например...

В ответ — далеко не парламентский вопль разъяренных буржуазных депутатов, суматоха, доходящая до потасовки. Ненависть буржуазии к осознающему свои возможности и значимость рабочему классу и первому в мире социалистическому государству сметает конституционные гарантии свободы слова и собраний.

...Играет оркестр. Торжественно провожают польские рабочие отправляющийся в Советскую Россию эшелон с зерном. Все готово, но нет машиниста. Один из членов делегации варшавских рабочих, сопровождающих эшелон, бросается его искать... В маленьком пристанционном сарайчике — три окровавленных трупа. Машинист и его помощники мертвы. За происходящим наблюдают из окон близстоящего дома какие-то люди...

Операция «Террор» продолжается.

Сцены митинга, проводов эшелона на вокзале свидетельствуют о том, что польский рабочий класс наряду с коммунистами и прогрессивными политическими деятелями инстинктивно начал осознавать свое классовое единство с рабочими Советской России и значение пролетарской революции для независимости Польши и прогресса во всем мире.

И опять мы оказываемся в стане врагов. На конспиративной квартире эсеров встречаются делегаты округов. Их принадлежность к партии должен подтвердить пароль и запасной пароль. Но вместо делегата из Таллина — Пронина приезжает сотрудник ВЧК, не знающий запасного пароля. Естественно, что этот факт возбуждает подозрения. Эсеры принимают решение — тщательно его проверить. Проверить дважды. Посылается депеша в Таллин, и одновременно «Пронину» предстоит очная ставка. Человек, который знает Пронина и должен его опознать, — Сладкопевцев.

Чекисты узнают о надвигающемся провале. Прибывшая вместе с «Прониным» в Варшаву связная получает указание срочно переговорить со Сладкопевцевым и в случае необходимости сослаться на Юзефа (подпольная кличка Дзержинского).

Времени в обрез. Встреча со Сладкопевцевым происходит на лестнице, где связная открывает ему, что называется, карты. Ошеломленный, он колеблется, без конца повторяя, что покончил с политикой и ничто в мире его не касается. Вот только...

— Одно меня мучает — тоска по родине...

Связная решается на последний аргумент и ссылается на Юзефа. Сладкопевцев открывает крышку карманных часов.

— Это он?

— Да.

— А паспорт дадите?..

...В «Пронине» Сладкопевцев узнает Пронина. Разве может не тронуть зрителя эта еще одна человеческая судьба! Как и другие персонажи фильма, образ Сладкопевцева символичен. Равнодушный, опустошенный, замученный тоской по родине человек наконец обретает возможность вернуться к жизни.

По ходу фильма мы узнаем, что жизненные пути инженера Николаева, Сладкопевцева и Дзержинского в прошлом пересекались. Типическим предстает перед нами образ Сладкопевцева, даже фамилия которого созвучна с его судьбой. По бережно хранимой фотографии Юзефа, которую он носит при себе как самую дорогую память, можно сделать вывод, что когда-то он не только принимал участие в борьбе с царизмом, но что этот период жизни многое для него значит. И снова явственно звучит один из ведущих мотивов этого кинопроизведения — раздумья о путях творческой интеллигенции в революции, мысль о необходимости сделать правильный выбор в сложной общественно-исторической ситуации.

Некоторые эпизоды, относящиеся к событиям, происходящим за пределами России, поставлены и сыграны в соответствии с законами приключенческого жанра и содержат известный заряд ненавязчивой дидактики. Но не это представляется мне в фильме существенным.

Гораздо большее смысловое и обобщающее значение имеет история Сладкопевцева или, например, эпизод похорон Кропоткина, в которых участвуют временно освобожденные из заключения анархисты. Последний говорит о глубоком знании Дзержинским не только человеческой психологии, но и о точном понимании сил и возможностей политического противника. Инженеру Борисову, изумленно наблюдающему за идущими в похоронной процессии анархистами, Дзержинский — на вопрос, кто и на каком основании решился выпустить их — спокойно отвечает, что выпустил их он, под честное слово и что после похорон они вернутся в тюрьму...

Еще одна запоминающаяся сцена.

....На берегу реки, рядом с разрушенным мостом, толпа людей. Инженер Николаев готовится провести единственный в своем роде в мировой практике эксперимент — по проложенным прямо по льду рельсам должен пройти состав. Эксперимент удается. Общая радость и... приходит известие о прибытии из Польши эшелона с зерном.

...Путаница заснеженных путей, по которым чуть ли не бежит Дзержинский. По его поспешности, по напряженному выражению лица мы догадываемся о чувствах, владеющих им в эту минуту.

Открытый вагон. Рядом с помостом люди в белых халатах. Что-то произошло.

Еще несколько шагов — и на лице Дзержинского отражается боль и горечь. На носилках весь в крови и бинтах лежит единственный из оставшихся в живых поляков. Дзержинский тихо приказывает:

— Возьмите мои сани и немедленно окажите необходимую помощь...

Раненый смотрит затуманенным взором...

— Как там Варшава?.. Висла? — все так же тихо спрашивает Дзержинский.

Невозможно разобрать слова ответа. Непередаваемая, символическая картина...

Сцена длится от силы минуту, но как много говорит она, как ярко характеризует личность Дзержинского. Минута, заполненная напряженной тишиной. Глубокая задумчивость и печаль в глазах... Кшиштоф Хамец играет эту сцену лаконично, но проникновенно, показывая своего героя еще в одном, чисто человеческом измерении.

Операция «Террор» близится к своему краху.

Разношерстные силы реакции снова и снова развивают бешеную деятельность. Принимается решение — теперь уже эсерами и монархистами, выступающими заодно, — об усилении террора, о том, чтобы всеми возможными средствами не допустить сибирский хлеб в Москву и Поволжье. Но засылаемые эмиссары проваливаются один за другим. Тщательно подготовленная и разработанная операция «Террор», направленная против молодого социалистического государства, терпит полный крах.

Что же это за фильм?

«Крах операции «Террор» — произведение многоплановое и динамичное. Напряженность многих сцен приближает картину к приключенческому жанру: диверсионные акции, вооруженные стычки... К тому же много пиротехники. Но есть и то, что коренным образом выделяет его: драматические ситуации опираются на психологически обоснованные человеческие характеры и достоверность изображения сложных исторических событий.

Исторический фильм? Тоже нет. Так как фактография использована в нем для обобщенного анализа этих событий, а не для их документального воспроизведения. Исторические факты, положенные в основу этого фильма, — не стержень его, а фон, обрамление.

Биографический фильм? В большой степени — да. Ведь он поставлен по повести Ю. Семенова «Горение», которая является продолжением биографического цикла «Рыцари революции», посвященного Феликсу Дзержинскому. Первая часть цикла — «Особых примет нет» — рассказывает о молодости и начале подпольной деятельности будущего выдающегося партийного и государственного руководителя. «Крах операции «Террор» повествует о зрелых годах жизни этого удивительного человека.

К жанру биографических фильмов его можно отнести и потому, что образ главного героя вольно или невольно соединяет сюжетные линии других персонажей. Именно во фрагментах, где появляется Дзержинский, герои фильма раскрываются перед нами, словно «проявленные» его действиями и поступками. Отношение Дзержинского к разным людям и является «точкой отсчета» в их характеристике. Они, в свою очередь, как бы создают обобщенный портрет партийного и государственного деятеля, в концентрированном виде являют нам образ времени, образ эпохи. Фигура Феликса Дзержинского — несомненное символическое воплощение главных и незыблемых принципов ленинской тактики, сущностных черт Советской власти.

Мне кажется, что этот фильм, если можно так сказать, — еще и проблемно-политический. В нем показана диалектика власти, стиль и методы партийного руководства массами. Этому подчинены образы главных действующих лиц; отдельные сюжетные линии, эпизодические персонажи, появляющиеся в различных ситуациях, проясняют для нас, зрителей 80-х годов, обстановку тех далеких лет, высвечивают важные аспекты по-прежнему актуальных политических проблем: вопрос о верности союзническим обязательствам, о последовательности и принципиальности политики народной власти, об умении признавать свои ошибки, не впадая в крайности, и т. д.

Заслуга авторов картины состоит еще и в том, что им удалось передать всю сложность перехода от непосредственной революционной борьбы за власть к утверждению власти, к восстановлению разрушенного хозяйства страны и созданию новой экономики. От революционной романтики — к трудовым будням, когда возникает важная и всегда злободневная проблема добросовестного отношения к труду, забота о его эффективности и качестве. Об этом — разговор Николаева с одним из рабочих-железнодорожников. Короткий разговор. Но он оседает в зрительской памяти.

Запечатленная в фильме «Крах операции «Террор» личность Феликса Дзержинского — не только его портрет, но прежде всего — воплощение идейной убежденности, критериев нового образа жизни; эти черты и качества должны быть присущи партийному и государственному руководителю на всех этапах развития социалистического общества.

Фильм оптимистичен, ибо утверждает, что нет такой силы, которая способна уничтожить завоевания социалистической революции: ни экономическая блокада, ни голод, ни деятельность всякого рода контрреволюционеров ,объединяющихся в союзы всех мастей, не могут повернуть историю вспять.

Говорят, история не повторяется. Но так бывает лишь тогда, когда ее уроки не проходят даром. Меняется характер проблем, возникают неожиданные ситуации, но неизменной остается природа классового врага, его цели.

Для меня этот фильм во многом ассоциируется с Польшей. Не только через личность главного героя, из-за польских ответвлений сюжета или благодаря факту совместного производства. В ноябре прошлого года, в рамках традиционных Дней советского кино его смогли посмотреть и польские зрители. Надеюсь, он дал им много поводов для размышлений.

Перевод с польского С. Бучневой

СИНЕРАМА

Алжир

Первый фильм молодого алжирского режиссера Брахима Тсаки «Дети ветра» объединяет три киноновеллы, каждая из которых имеет собственное название — «Коробка в пустыне», «Вареные яйца» и «Джамал в плену образов».

Как отмечают рецензенты, «Дети ветра» заняли особое место среди работ алжирских кинематографистов не только благодаря оригинальной авторской манере, режиссерскому таланту Брахима Тсаки, но и потому, что фильм продолжает присущую кинематографу страны линию правдивого анализа насущных социальных проблем алжирской действительности. В одном из интервью режиссер сказал: «Что легло в основу моего фильма: реалистический сюжет или, может быть, сама жизнь, ставшая для меня сюжетом? Мою ленту можно отнести одновременно как бы к двум направлениям — художественному и документальному».

...Детские руки упрямо расправляют ржавую колючую проволоку. С недетским тщанием они придают ей форму игрушечных грузовиков, тачек, поезда — всех тех предметов, которые существуют во «взрослом» мире. Дети тянутся к созиданию, они тоже хотят строить новую жизнь. Об этом первая киноновелла «Коробка в пустыне». Две другие продолжают тему о детях в мире взрослых в иных аспектах.

...Для маленького продавца вареных яиц загадочная и прекрасная жизнь взрослых олицетворена в образе завсегдатая одного из кафе города актера Булеме Бенани. Популярный алжирский артист (советский зритель знает его как главного исполнителя роли в фильме «Омар») играет в фильме самого себя. Мальчик мечтает о том, чтобы познакомиться, заговорить с ним, разбив тем самым невидимую стену, которая отделяет его от огромного и неизведанного мира взрослых. В этой новелле почти отсутствует диалог, взаимоотношения героев выражены исключительно кинематографическими средствами: умелым владением камерой, игрой света и тени, художественной выразительностью в построении кадра, применением наплывов, длинных проездов, стоп-кадров. Как отмечает критика, Брахим Тсаки избегает всяческого морализаторства, но тот жизненный контекст, в котором существует его маленький герой, вся его короткая экранная жизнь необыкновенно действенны, заставляют зрителя задуматься о том, что для ребенка порой одиночество и отсутствие душевного тепла, ласки не менее страшны, чем лишения физические.

...В пустынном месте стоит маленький домик, где живут двое — отец и сын, герои третьей новеллы «Джамал в плену образов». Отец всегда молчит, занят своими мыслями, поэтому малыш одинок. Монотонность жизни становится невыносимой, и мальчик убегает из дома, он стремится туда, где звучит человеческая речь, бурлит жизнь... В одном из интервью Тсаки говорил: «Почему я выбрал короткий метраж? И в чем именно я вижу его особенность? Я считаю, что между полнометражным и короткометражным художественными фильмами то же различие, что между краткой, но выразительной, меткой фразой и, допустим, романом. В данный момент я предпочел роману действенную меткую фразу...»

В современном алжирском кинематографе идут поиски новых кинематографических форм. И фильм «Дети ветра», как отмечает критика страны,— несомненная удача молодого кинематографиста.

Т. Царапкина

Болгария

Самым масштабным фильмом за всю историю болгарского кинематографа стал «Хан Аспарух» режиссера Людмила Стайкова. Перед кинематографистами возникла сложная задача реконструировать события XIII века, воссоздать историческую обстановку, быт, облик людей того времени.

«Зрителям будет интересно узнать о становлении нашего государства, о формировании нации,— рассказывает режиссер в интервью журналу «Фильмовы новины», — наряду с этими проблемами авторов фильма интересуют и так называемые «вечные» вопросы: народ и личность, ответственность человека перед историей... Особенно важно рассказать о взаимоотношениях славянских народов и праболгар, об их крепнущем союзе на историческом фоне последних лет Византийской империи.

«Хан Аспарух», режиссер Людмил Стайков (фото из журнала «Фильмовы новины», Болгария)

Сценарий фильма принадлежит перу Веры Мутафчиевой, известной писательницы, доктора исторических наук Членам съемочной группы пришлось изучить огромное количество научных работ болгарских и советских историков. Это помогло нам наиболее точно воссоздать эпоху. Конечно, наш фильм не претендует на скрупулезную иллюстрацию истории, но это не исключает документальной достоверности Любопытный факт: на территории, где, готовясь к съемкам, мы строили оборонительные сооружения, при земляных работах были найдены различные предметы древнего быта. Ученые подтвердили, что эти находки относятся к XIII веку. Оказалось, что мы идем по следам своих героев.

Фильм этот состоит из двух серий, по три часа экранного времени каждая. В массовых сценах участвуют 42 тысячи солдат Болгарской народной армии. Для съемок понадобилось более двух тысяч лошадей, около сотни верблюдов, почти три тысячи других домашних животных. Каждый день для перевозки людей и животных используется около 400 грузовиков, 250 автобусов. А это — десятикилометровая колонна на центральных магистралях Плевенского, Толбухинского, Софийского округов... Иногда, когда снимались сцены с глубиной кадра до трех километров, требовалось шесть часов, чтобы участники съемок вернулись на исходные позиции для следующего дубля В сложных трюковых сценах большую помощь оказали нам каскадеры, приглашенные из СССР, Венгрии, Польши и Чехословакии Названные выше цифры дают представление о масштабах нашей работы.

В фильме заняты известные актеры: Стойко Пеев, Анатолий Геноев, Ваня Цветкова, Васил Михайлов, Богумил Симеонов, Стойчо Мазгалов, Георги Черкелов, Ани Пенчева, Стефан Гецов, Петр Слабаков, Никола Давыдов и многие другие...»

Г. Георгиев

Великобритания

Режиссер Кеннет Лоуч, известный советскому зрителю по фильму «Кес», закончил съемки нового фильма «Взгляды и улыбки», посвященного острой для современной Англии проблеме — безработице среди североирландской молодежи.

Мик и Аллан живут в Шеффилде, известном своими сталелитейными заводами. Друзья окончили технический колледж, но найти работу не могут. «Мест нет»,— говорят им повсюду, куда бы они ни обращались. «Мест и не будет»,— бросают им, уже захлопывая дверь: акцент просителей выдает уроженцев Ольстера, то есть граждан второго сорта... Семнадцатилетний Мик, чтобы не умереть с голоду, вынужден перебиваться мелкими кражами. В его жизни есть лишь один светлый образ — Карен, девушка, которую он любит...

Режиссер вглядывается в героев из рабочей среды с пристальным вниманием. Говорит о них с экрана с чувством сострадания и боли. Рецензенты отмечают, что в лице Кеннета Лоуча английская кинематография приобрела продолжателя традиции исследования острых социальных тем, начало которой было положено работами документальной школы режиссера Джона Грирсона

По мнению Лоуча, кинематографист в первую очередь должен обращаться к наиболее болезненным проблемам жизни общества. «Однако наибольшая часть нашей кинопродукции,— говорит он,— это развлекательные ленты, предназначенные для американского рынка».

Лоуч — один из немногих английских режиссеров, которые своим творчеством противостоят подобного рода «творениям».

«Мы со сценаристом Барри Хайнесом,— приводит слова Лоуча автор статьи в газете «Юманите-диманш», — пытаемся в наших фильмах подходить к судьбе каждого человека с участием, с уважением к его мыслям, к его образу жизни, к его радостям и печалям . Мы не хотим смотреть на людей как на нечто неодушевленное, а наши фильмы превращать в скучные лабораторные исследования. Наша задача — художественными средствами сказать правду людям о людях, о больных проблемах нашей страны, о политике».

Как замечает рецензент, особенностью творческой манеры Лоуча является привлечение к съемкам непрофессиональных исполнителей Это, конечно, создает дополнительные трудности в работе, но зато позволяет добиваться подлинной правды, особой документальности, так как непрофессионалы переносят на экран самих себя, все свои трудности, всю свою боль. Так, многие участники фильма «Взгляды и улыбки» на собственном опыте постигли, что такое безработица, отчаяние, нищета. Немного можно насчитать сделанных в Англии фильмов, в которых бы шла речь о выходцах из Северной Ирландии и их проблемах...

«Англичане словно не слышат,— отмечает Лоуч,— что все прогрессивное человечество, узнав о смерти участников голодовки в тюрьме Лонг Кеш, выступило с гневными протестами, нам внушают, что североирландцы — террористы и убийцы. В действительности же Ольстер — это английская колония, и естественно, что после стольких лет бесконечных репрессий ее народ требует свободы».

Точка зрения Лоуча на исследуемую им проблему, как видно, достаточно определенна, фильм дышит горькой правдой реальной действительности.

С. Голдовский

ГДР

Новый фильм Лотара Беллага «Следствие» посвящен героической судьбе вождя немецкого рабочего класса, руководителя Коммунистической партии Германии Эрнста Тельмана В центре картины (сценарий Вальтера Баумерта) — драмати-

«Следствие», режиссер Лотар Беллаг (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

ческие события истории немецкого народа — в марте 1933 года нацисты, пришедшие к власти, пытались инсценировать судебный процесс над руководителями КПГ...

В беседе с корреспондентом журнала «Фильмшпигель» актер Лутц Риман, исполняющий в фильме главную роль, отметил: «Эрнст Тельман — человек, ставший необычайно мне близким, и хотелось бы, чтобы таким же близким и понятным он стал и зрителям; своей задачей я считал не изображать памятник, а воплотить на экране образ человека, который любил и ненавидел, мог быть добрым и вместе с тем непреклонным. В книгах я находил факты и сведения об общественной жизни Тельмана, но совсем немного о том, каким он был в семье, с друзьями, что чувствовал. В письмах к жене и дочери, молодым соратникам по борьбе, в речах и статьях раскрылся мне Тельман не только как руководитель, борец, но и как человек чистого и доброго сердца.

Я многократно задавался вопросом: откуда брал Тельман силы, чтобы выдержать выпавшие на его долю испытания? Главное, по-моему, его бесконечная вера в правое дело рабочего класса, в товарищей по партии. Только досконально изучив жизнь этого великого человека, можно было приниматься за работу над этой трудной и почетной ролью. Эрнст Тельман был многогранным человеком, коммунистом кристальной чистоты. Все лучшие человеческие черты обрели в коммунисте Тельмане совершенство и выразительную силу».

Г. Фролов

Греция

В Афинах, в кинотеатре «Алкъенис» состоялась ретроспектива фильмов известных режиссеров-документалистов из ГДР Шоймана и Хайновского. Было представлено 17 лент, от «Смеющегося человека» (1966) до «Кампучия. Смерть и возрождение» (1980). За время демонстрации эти фильмы собрали около 200 тысяч зрителей...

В Греции растет демократическое движение протеста против вступления страны в НАТО и Общий рынок. Усиливается борьба против размещения на греческой земле американских баз. На этом общественном фоне успех острополитических, затрагивающих жгучие проблемы современности фильмов представляется не случайным. Во время торжественной премьеры в кинотеатре «Алкъенис» режиссеры получили записку: «Я очень хочу, чтобы вы сняли фильм о греческих рабочих. Я в восторге от ваших фильмов!»

Рассказывает владелец кинотеатра «Алкъенис»: «Когда мне было семнадцать, я сражался на баррикадах. Потом — концлагерь в Северной Африке. Сегодня я владелец кинотеатра, предприниматель, но это не значит, что идеалы юности преданы забвению. Работа по пропаганде прогрессивного киноискусства, которую я веду в своем кинотеатре, очень важна греческому зрителю...

В 1968 году, еще во времена диктатуры, мы начали свою работу с показа политических фильмов. Работники кинотеатра «Алкъенис» встали в ряды тех, кто боролся с хунтой «черных полковников». Сегодня диктатура побеждена, но борьба за будущее нашего народа продолжается...

Это было трудное дело — работать в то тяжелое для страны время. Цензура жестоко урезала ленты, запрещала демонстрировать целые части той или иной картины, но спустя некоторое время мы все же ухитрялись показать фильм целиком. Очень часто нас привлекали к суду. Когда мы демонстрировали советские фильмы, то пускались на хитрость: приглашали на просмотр дипломатов. Хунта боялась открытого конфликта, и это нас спасало. Кинотеатры у нас в стране — это лишь место, где демонстрируются фильмы. Главная же наша задача, разбудить сознание молодежи, уставшей от бесконечных запретов. Сегодня 80 процентов зрителей нашего кинотеатра — студенты, остальные — молодые рабочие, интеллигенция.

В первый раз в «Алкъенис» приходят, так сказать, «с закрытыми глазами»: хотят просто получить удовольствие от демонстрируемой картины. Некоторые люди вовсе не читают газет, не интересуются политикой. Мы стремимся воспитывать у нашего зрителя строгий, взыскательный вкус, задача работников кинотеатра четко сориентировать молодежь. Наши постоянные зрители тотчас же реагируют, если программа составлена не совсем удачно, не дают себя обмануть. Если бы мы, например, изменили главной идее прокатной политики «Алкъениса» и показали супербоевик, сделанный по всем законам буржуазного искусства, наша публика на него не пошла бы. Мы стремимся демонстрировать на экране кинопроизведения глубокие, серьезные. Пример тому ретроспектива фильмов Шоймана и Хайновского. Она стала кульминационным событием сезона».

Г. Александров

Ирак

В последнее время в Ираке появился ряд статей и брошюр, рассматривающих проблемы развития национального кино. В стране издана книга известного киноведа Ахмеда Файяда аль-Муфараджи «Кино в Ираке», где рассказывается об истории иракского киноискусства. Внимание, которое уделяется кинематографу в настоящее время, вполне оправдано. Кино Ирака вступает в четвертый десяток своего развития.

За прошедшие тридцать лет было отснято 67 полнометражных кинолент. Наиболее удачными критика признает такие картины, как «Сторож» (режиссер Халиль Шавка), «Жаждущие» (режиссер Джамиль), «Река» и «Снайпер» (режиссер Фейсал аль-Ясири). Национальное киноискусство исследует важнейшие проблемы, волнующие иракцев: место страны в мировом революционном процессе, социальное неравенство, историко-культурное наследие народа и научно-технический прогресс. Иракское правительство постоянно заботится о развитии кинематографа. Созданная в 1975 году Ассоциация кино способствует координации усилий киноработников, утверждающих на экране боевое прогрессивное искусство.

Значительных успехов в последние годы добились иракские документалисты, режиссеры научно-популярного кино. Особенностью картин подобного рода, как отмечала газета «Багдад обзервер», является стремление их создателей «объяснить массам цели проводимых в стране преобразований и тем самым способствовать осуществлению задачи построения общества, свободного от эксплуатации...» «Наше кино должно играть активную политическую роль»,— пишет газета.

Из последних фильмов этого жанра критики отметили киноленту режиссера С. Хаддада «Дядюшка Мутави», повествующую о реакции простых египетских феллахов на пресловутый кэмп-дэвидский «мир». Фильм красноречиво свидетельствует, к каким тяжелым последствиям для Египта привело предательство Садатом интересов арабских народов.

Другая иракская газета, «Аль-Джумхурия», указывает на то, что кинематограф страны еще не свободен от коммерческих пристрастий. Причину этого газета видит в пагубном влиянии, которое оказали на национальную кинопромышленность работы зарубежных режиссеров, и прежде всего египетских. Еще недавно экран страны был заполнен пустыми египетскими киноподелками: слащавыми мелодрамами, сентиментальными семейными историями. Такие картины, считает «Аль-Джумхурия», «портят вкус зрителей, они никому не нужны!» «Ясно одно,— подчеркивается в статье,— чем скорее иракское кино сумеет преодолеть имеющиеся отрицательные моменты, тем прочнее станет оно на путь прогресса и объективного отражения проблем, стоящих перед страной».

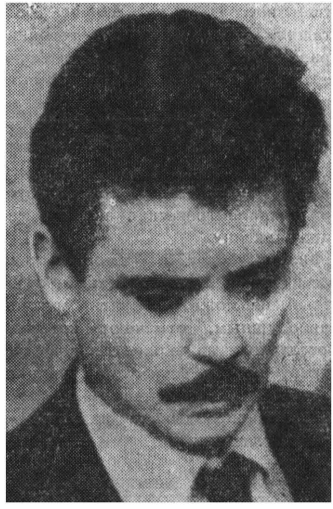
Д. Зеленин

Италия

«Панагулис жив» — так называется новый фильм режиссера Джузеппе Феррары, воссоздающий полную лишений и опасностей героическую жизнь греческого революционера Алекоса Панагулиса, вплоть до его гибели в автомобильной катастрофе в ночь с 30 апреля на 1 мая 1976 года, подстроенной охранкой режима «черных полковников».

Феррара во всем своем творчестве, считает критика, чутко реагирует на «социальные драмы и политические трагедии современности». Суровый реализм и страстная публицистичность характеризуют его документальные и художественные ленты (советскому зрителю известна картина режиссера «Камень во рту»).

В фильме «Панагулис жив» перед зрителями проходят яркие, волнующие эпизоды демонстраций протеста, драматические картины кровопролитнейшей резни, учиненной хунтой в Афинском политехническом институте. Сжатый и динамичный репортаж о событиях, происходивших в те годы в Греции, о перипетиях личной судьбы Панагулиса, предшествовавших его трагической гибели, составляют документальную основу картины.



«Панагулис жив», режиссер Джузеппе Феррара (фото из газеты «Унита», Италия)

«Прометеем нашего времени» называет Панагулиса Феррара, говоря о том, что его героическую судьбу он считает неотделимой от судьбы его родины — Греции, от борьбы, которую ведут бойцы революции во многих странах против черных сил реакции. В фильме исследуется, как отмечают рецензенты, характер борца, сознательно выбравшего своим уделом испытания, лишения, муки во имя «великой всепоглощающей мечты о свободе, справедливости, человеческом достоинстве».

Подлинной поэзией, считают рецензенты, пронизан в картине образ матери Панагулиса в исполнении известной актрисы Пупеллы Маджо, прославившейся в качестве исполнительницы ведущих ролей в спектаклях Эдуардо Де Филиппо.

Маджо с поразительным мастерством воссоздает на экране безутешное отчаяние своей героини, придавая ей масштабные, эпические черты легендарной «матери скорбящей». Рецензент газеты «Унита» сравнивает ее с другой матерью — Розарией из классического фильма Лукино Висконти «Рокко и его братья», незабываемый образ которой создала греческая актриса Катина Паксину.

Фильм Феррары, эмоционально насыщенный и по-граждански страстный, не может оставить зрителя равнодушным, отмечают критики. Воссоздавая на экране героическую борьбу против всяческой тирании, он даже самим фактом своего появления оправдывает название — «Панагулис жив».

●

«Во времена скорбные, бесславные рождается эпическая поэзия. Дело тут не в ностальгии, а в том, чтобы воссоздать, заложить основы для воспитания нового человека». Так объясняют Паоло и Витторио Тавиани обращение в своем новом фильме «Ночи Сан-Лоренцо» к героическим дням Сопротивления.

Сюжетную основу ленты составили действительные события, происходившие в тосканском местечке Сан-Марино в 1944 году. Оно было оккупировано немцами, и жители встали перед разделившей местечко на два «лагеря» проблемой выбора: покинуть родные места, пойти навстречу опасностям и сражаться во имя освобождения или, не противясь обстоятельствам, ждать, пока кто-то решит твою судьбу.

Двенадцать лет вынашивали братья Тавиани замысел этой ленты, в которой режиссеры решили связать прошлое с настоящим: события в Сан-Марино (или в Сан-Лоренцо — по фильму) рассматриваются сквозь призму восприятия семилетней девочки, встают перед ее глазами такими, как она их видела и сама пережила, но и одновременно чем они стали в ее сознании уже в наши дни. В этих же местах и в это же время прошло детство создателей фильма — братьев Тавиани. Опыт тех драматических и героических дней, по собственному признанию режиссеров, сыграл решающую роль в формировании их личностей. Естественно, личный опыт, все пережитое вплелось в художественную ткань картины, которую тем не менее они не считают автобиографической.

«Ночи Сан-Лоренцо» — фильм не исторический,— заявили Паоло и Витторио Тавиани в беседе с корреспондентом «Униты». — Многое строится на художественном вымысле, мы собираемся рассказать легенду, но легенду совершенно необычную». В этой ленте переплетутся история и хроника пережитого; здесь, как и в других работах братьев Тавиани, будет немало аллегорий, ведущими станут столь дорогие для крестьян Тосканы образы родной земли, труда. Сражаясь с фашистами, тосканские партизаны, подчеркивает газета «Унита», защищали не только свою землю, но и свое право на труд во имя продолжения жизни — во имя спасения Родины ..

В главной роли фермера Гальвано снимается знакомый зрителю прежде всего по ленте братьев Тавиани «Отец-хозяин» Омеро Антонутти. Чтобы достоверней был воплощен образ в «Отце-хозяине», он, триестинец по происхождению, отправился в Сардинию, изучал обычаи, местный диалект. Так и сейчас актер неделями бродил по тосканским деревням. «Я разговаривал с крестьянами, — рассказывал актер корреспондентам, — учился говорить на тосканском наречии, хотел лучше понять национальный характер.

Л. Зиман

Испания

В своем новом фильме «Скорее, скорее» Карлос Саура останавливается на таком обычном для общественной жизни Запада явлении, как детская преступность. Этот фильм отличается от предыдущих работ Сауры — «Кузина Анжелика», «Выкорми ворона», «Элиза, моя жизнь» и «Маме исполнилось сто лет», в основу которых положены личные воспоминания. Однако, как отмечает рецензент журнала «Синема 81» Жаклин Нокаш, «Скорее, скорее» несомненно продолжает линию, которая была начата режиссером в 1959 году фильмом «Заливы» — о жизни мадридского дна. Эта лента мало известна зарубежному зрителю, так как экспорт ее был запрещен франкистскими властями.

Выбрав исполнителями главных ролей не профессиональных актеров, а обыкновенных подростков с мадридских окраин, судьба которых могла бы быть схожей с судьбой героев фильма, Саура показывает во всей обыденности жизнь этих людей, лишенных будущего.

Актеры, декорации, изобразительные и звуковые средства, язык героев дают возможность режиссеру, как отмечают критики, достичь почти документальной точности. Он как бы приглашает зрителя рассмотреть проблемы, которые сам изучил с методичностью добросовестного исследователя.

Л. Крейнгель

Евг. Евтушенко

Детский сад

Подхваченные ветром, в воздухе носятся осенние листья. Низкие тяжелые тучи висят над городом. Но гордо и нерушимо в тучи вонзается красная звезда кремлевской башни. Чьи-то руки надевают на звезду темный бархатный чехол, повторяющий ее пятиконечную форму. Руки неумело подшивают чехол крупной иглой, укалывая себе пальцы. Веснушчатое курносое лицо юного красноармейца. Он перекусывает нитку зубами, смотрит вниз на крошечные фигурки людей, на обшитый раскрашенной фанерой Мавзолей. Глаза красноармейца суровы и печальны. Красноармеец прижимается щекой к зачехленной звезде. Внизу, под звездой, Москва, которую нельзя отдавать... В чехле звезды торчит забытая красноармейцем игла.

Мимо сбитых «юнкерсов», выставленных у Большого театра, мимо мешков с песком в витринах магазинов, мимо окон, крест-накрест оклеенных газетными полосами, мимо подъездов с синими лампочками, мимо надписей «бомбоубежище», мимо плакатов «Родина-мать зовет», мимо афиш документальных фильмов «Прибытие в СССР английской и американской делегаций на совещание трех держав», «Героическая оборона Одессы», «Помощь газоотравленным», а также кинокомедий «Волга-Волга», «Антон Иванович сердится» идет мальчик лет двенадцати-тринадцати. На мальчике — синенькая испанка с красной кисточкой, пальтишко. На груди светится пионерский галстук с зажимом, где пылает крохотный костер. В руках у мальчика аквариум, в котором плавают золотые рыбки. Мальчик полон сосредоточенности и глядит на рыбок, а не вокруг. Мальчика кто-то задевает локтями, наступает ему на ноги. Вокруг мальчика человеческий водоворот. Мальчик попадает в толпу людей, ведущих занятия противовоздушной обороны. По команде они надевают противогазы, и человеческие лица исчезают, скрытые масками с трубчатыми хоботами. Мальчик идет сквозь маски, как сквозь морды неведомых чудовищ, и только живые удивленные глаза смотрят на мальчика из-под потных круглых стекол.

Под звуки маленького духового оркестра посередине улицы нестройно шагает колонна немолодых ополченцев, предводительствуемая молоденьким сержантом. Поодаль колонны шагают мальчишки. Мальчик с аквариумом невольно пристраивается к колонне.

— Левой, левой! — командует сержант. — Да что вы, товарищи, Маяковского не читали? У мальчишек лучше вашего получается!

На плечах ополченцев неловко покачиваются винтовки.

У одного ополченца вместо вещмешка на спине авоська на веревочных лямках. В авоське — аккуратно сложенное вафельное полотенце с торчащей из него зубной щеткой в пластмассовом футляре, несколько пачек «Казбека», книжка Панферова «Бруски», банка домашнего вишневого варенья и завернутые в газету, но все-таки предательски высовывающиеся шлепанцы.

— Ну и нагрузились вы, папаша... — неодобрительно ворчит сержант... — Вы бы еще вон у того мальчишки аквариум на фронт взяли... — и замечает, что другой ополченец, с бородкой клинышком и в пенсне, несет в руке пишмашинку.

— А вы, папаша, куда эту бандуру тащите? — с тоской спрашивает сержант.

Литературный вариант.

— Это не бандура, а «ундервуд»... — с достоинством отвечает ополченец.

— Ну и что — вы из своего деревуда по фашистам стрелять собираетесь?

— Я, знаете, как-то привык к пишмашинке... — извинительно улыбается ополченец. — А у меня работа неоконченная...

— Это какая же работа?

— Я, видите ли, лингвист... Моя работа — о словарных и структурных совпадениях грузинского и баскского языков...

— На войне одна задача, папаша, — живого «языка» добыть... — снисходительно посмеивается сержант. — А баски — это те, что со «Спартаком» перед войной играли?

— Те самые... В послевоенное время, я думаю, моя работа пригодится...

— В какое? — пораженно переспрашивает сержант.

— В послевоенное... — спокойно, как само собой разумеющееся, отвечает ополченец.

Сержант задумывается, потом уважительно берет пишмашинку из рук ополченца.

— Давайте, папаша, ваш деревуд — подмогну... А что, эти языки и вправду похожие?

Все сильней и сильней раздувают щеки пожилые оркестранты, и ополченцы начинают попадать в такт, шаг выравнивается.

Мальчик с аквариумом отстает от колонны и видит на мостовой упавшую зубную щетку в пластмассовом футляре. Мальчик опускает аквариум на мостовую, хватает щетку и всовывает ее ополченцу с авоськой.

Мальчик бежит назад и видит, что прямо на аквариум надвигается могучий тягач, тянущий за собой орудие. Колесо тягача успевает затормозить перед самым аквариумом. Шофер-красноармеец высовывается из кабины, что-то кричит. Мальчик хватает аквариум, убегает.

Женщины ведут по улице аэростат воздушного заграждения под уздцы, как слона. Мальчик подныривает под аэростат, пробирается под его брюхом. Вместе с мальчиком подныривает запыхавшийся толстяк со съехавшим галстуком, таща два огромных чемодана в руках. Выбравшись из-под аэростата, толстяк натыкается на мальчика, расплескивая воду в его аквариуме. Толстяк ошарашенно смотрит на золотых рыбок.

— Эх ты, детский сад, — шипит толстяк. — Нашел время для рыбок...

И тут же натыкается на старика с шахматной доской под мышкой.

— Вы в шахматы не играете? — спрашивает старик.

Толстяк, чертыхаясь, продолжает свой бег с чемоданами в неизвестном направлении.

— А ты, мальчик? — с печальной безнадежностью спрашивает старик. — У меня сегодня такое настроение разыграть защиту Каро-Канн.

Мальчик не слышит его, бережно неся аквариум, как драгоценность. Рядом с зенитной — бабушка, вяжущая на спицах. Бабушка спокойно и презрительно поглядывает на пробегающие мимо фигуры с чемоданами, узлами и покачивает ногой детскую коляску, из которой безмятежно выглядывает сморщенное личико ее внука или внучки. Мимо пробегает женщина с детской коляской — только в ней не ребенок, а рулон ковра, люстра, болтающая хрустальными подвесками и бронзовая статуэтка Наполеона с заложенной за сюртук рукой.

Мальчик подходит к пруду, около которого стоят зенитки. Он становится на колени и, бережно наклоняя аквариум, выливает воду вместе с золотыми рыбками в пруд. Одна из золотых рыбок падает на землю и беспомощно бьется, обволакиваясь песчинками. Мальчик осторожно поднимает ее и опускает в пруд. Последняя золотая рыбка исчезает в воде, а мальчик все еще стоит на коленях перед прудом, как будто рыбки могут вернуться к нему. Но они не возвращаются.

Старик с шахматной доской опускается на скамью рядом с бабушкой.

— Никого нет, — вздохнув, говорит старик... — Все мои соперники эвакуировались из Москвы... И Хосе Рауль Капабланка, и Макс Эйве, и Стейниц. И никто не знает, что я — Алехин.

Бабушка изучающе косится на старика и

замечает, что из-под плаща у него торчат пижамные больничные брюки и шлепанцы.

— Запомните, — говорит старик, — торжественно поднимая указательный палец. — Осенью сорок первого года Алехину было не с кем играть в шахматы в Москве!

— Почему же не с кем? — раздается голос за спиной старика. — Я с вами сыграю...

Старик оборачивается и видит крепенького, румяного, с жестким седоватым ежиком майора зенитных войск, отошедшего от стоящих рядом над прудом зениток. Майор вполголоса отдает какое-то указание остающимся возле зениток красноармейцам и спокойно садится на скамью рядом со стариком и бабушкой, как будто нет войны и вообще ничего особенного не происходит. Старик раскрывает шахматную доску. Майор зажимает в кулаках две фигуры — черную и белую. Начинается игра.

— Классическое e2 e4... — с извиняющимся вздохом говорит майор. Опрометью бегущая куда-то пожилая пара с узлами останавливается, неверяще увидев на садовой скамье майора зенитных войск, вдумчиво, не спеша играющего в шахматы со стариком в пижамных штанах, а рядом — бабушку, так же вдумчиво и не спеша вяжущую и покачивающую ногой детскую коляску.

Лысый пухленький мужчина и задыхающаяся женщина, надевшая котиковое манто, переглядываются, подходят к скамье и невольно опускают на аллею узлы, пораженно следя за движением шахматных фигур.

— Так, значит, все в порядке, товарищ майор? — наконец, не выдерживает и спрашивает лысый мужчина.

— Пока еще не все в порядке... — медленно, с расстановкой как бы не отвечает, а думает вслух майор, поднимая руку над шахматными фигурами. — У противника пока преимущество... Но надеюсь, что после следующего хода все будет в порядке...

— Да вы сняли бы манто, а то до зимы еще далеко... — вежливо улыбаясь углами губ, говорит бабушка задыхающейся женщине.— У вас, кстати, натуральный котик или искусственный?

— Вообще-то это кролик... — с подкупающей искренностью лепечет задыхающаяся женщина, снимая манто.

Пожилая пара, еще раз переглянувшись, поднимает узлы и двигается в обратном направлении.

Мальчик рядом с пустым аквариумом продолжает стоять над прудом, как будто молясь, чтобы уходящее детство вернулось.

А рука майора все еще парит над доской, выбирая следующий ход..

Старый московский дворик, где в глубине стоит двухэтажный деревянный домик с деревенским крылечком, окруженным желтолистыми тополями. Во дворе мальчишки играют в войну. На крыше домика рядом с ящиками песка сидят две женщины — у одной из них в руках немецкая, теперь уже неопасная бомба-зажигалка. Женщина говорит, слушая скрипичную музыку, льющуюся из окна второго этажа:

— Женя играет... Быть ему вторым Бусей Гольдштейном...

— А может, никем не быть... Вообще не быть, — качает головой вторая женщина. — И нам не быть. Правительство, говорят, уже в Куйбышеве.

— Что ты сплетни слушаешь, — обрывает ее первая женщина. — Ты что — из крыс, бегущих с кораблей?

— Я — не из крыс, — устало отвечает вторая женщина. — Я из старых московских кошек. Сколько раз меня швыряли оземь, не знаю, с какой высоты... Шлепалась, но на все четыре лапы. Себя не жалею... Детей жалко. А играет он, кажется, хорошо. Неужели когда-нибудь не будет музыки?

— Всегда будет, — убежденно говорит первая женщина. — Без нее нельзя...

Она вертит в руках бомбу:

— Почему же она не взорвалась? А головка, кажется, отвинчивается...

— Не трогай — взорвется... — шарахается вторая женщина.

Но первая женщина не слушает и отвинчивает головку:

— Смотри-ка, бумажка какая-то...

Женщина развертывает листочек. На нем — надпись карандашом по-немецки...

— Рот фронт... — читает вслух женщина. — Ишь ты, и там люди есть... — Мало, но есть... А ты говоришь — музыки не будет...

Женя играет на скрипке, стоя посреди комнаты. На стене висит портрет Володи Ульянова — белокурого ребенка. У ног Жени — рюкзак, из которого высовывается носик металлического чайника. За столом — мать в шляпке с вуалеткой. На стенах — ее фотографии в ролях Чио-Чио-Сан, Кармен. У ног матери — маленький овальный чемоданчик. Рядом с матерью за столом — отец, военный командир, перетянутый портупеей. Женя играет, закрыв глаза, и не видит, что отец и мать соединили свои руки на столе у трех стаканов с недопитым чаем, из которых печально торчат ложечки. Мать и отец глядят друг на друга. Так глядят при расставании надолго, может быть, навсегда. С улицы раздается автомобильный сигнал. Отец встает, одергивает гимнастерку. Мать тоже встает, кладет ему руки на плечи. Отец делает движение к сыну, чтобы обнять его, но видит, что он всецело поглощен музыкой, и тихо, стараясь не скрипнуть, уходит с низко опущенной головой. Мать снова опускается на стул, закрывает глаза. Женя продолжает играть тоже с закрытыми глазами, не замечая, что отец ушел.

Отец Жени сходит с крыльца. Навстречу ему идет пожилой человек в соломенной шляпе, с противогазовой сумкой через плечо. Он преувеличенно любезно здоровается:

— Привет нашим доблестным воинам!

— Привет нашему доблестному домоуправу! — не очень дружелюбно отвечает отец Жени.

— На фронт? — интересуется домоуправ.

— На фронт.

— В каком, извиняюсь, направлении?

— В энском.

— Насчет квартиры — я присмотрю. Я, как тимуровец, всегда готов, — услужливо добавляет домоуправ.

Отец Жени идет через двор и натыкается на рыжего мальчика, лежащего посреди двора, раскинув руки. Веки рыжего мальчика безжизненно сомкнуты. Отец Жени вздрагивает, тормошит его:

— Что с тобой? Вставай...

Мальчик не двигается, не размыкает глаз. Наконец, губы его разжимаются.

— Меня убили, — еле шепчет он.

Отец Жени оглядывается и видит других мальчишек с деревянными саблями и ружьями, играющих в войну.

— Не надо в это играть, — говорит отец.

Отец Жени садится в эмку, за рулем которой шофер-красноармеец. Прежде чем закрыть дверцу, отец Жени вслушивается в звучащую из дома скрипку своего сына. Потом смотрит на часы с металлической сеткой и захлопывает дверцу.

— На Волоколамку! — говорит он шоферу.

Домоуправ входит в свою комнату.

На стене репродукция картины А. Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле». К ширме прикноплен плакат «Родина-мать зовет!»

Домоуправ идет за ширму. Там все уставлено штабелями консервов, хозяйственного мыла, мешками крупы, пачками рафинада, соли. Домоуправ достает из противогазовой сумки одну за другой банки черной и красной икры и добавляет к своему складу. Затем, кряхтя, вытягивает из-под шкафа дощечку с продетой в нее веревочкой. На дощечке написано «Их либе...» Домоуправ, послюнявив химический карандаш, дописывает: «Гитлер». Домоуправ надевает дощечку на шею, смотрит в зеркало. Из-за стены доносятся звуки скрипки. Домоуправ, морщась от этих звуков, включает черный репродуктор и запихивает дощечку обратно под шкаф.

Женя отрывает от плеча скрипку, открывает глаза.

Он видит, что отца нет. Только на столе стоят три стакана с печально торчащими ложечками.

— А где папа?

— Он уехал. На фронт. И я еду на фронт.

— Я тоже хочу на фронт.

Мать проверяет завязки его рюкзака.

— Мы же договорились, что ты едешь к бабушке, на станцию Зима. Здесь за тобой некому будет смотреть.

Женя опускает глаза:

— За мной не надо смотреть.

Мать кладет ему руки на плечи, как только что отцу, и смотрит на него долгим прощальным взглядом.

Пустая комната.

Пустой аквариум.

Три стакана с печально торчащими чайными ложечками.

Маленький белокурый Володя Ульянов на портрете.

Из-за стены раздается: «...В течение ночи положение на западном фронте ухудшилось. Немецко-фашистские захватчики бросили против наших частей большое количество танков, мотопехоты и прорвали нашу оборону..»

Толпа осаждает поезд.

Проводники тщетно пытаются навести порядок, что-то крича. Пассажиры лезут с билетами и без. Лезут в вагон и на крышу. В раскрытые окна впихивают баулы, узлы, чемоданы, даже клетку с попугаем. Над головами покачивается старуха, царственно восседающая в инвалидной коляске, которую несут на плечах два красноармейца. В руках у старухи — попугай. Расположившийся на крыше старик-раввин раскрывает талмуд и читает его, беззвучно шевеля губами, лишь изредка поглядывая поверх очков на перронный хаос. Сидящий рядом краснофлотец с левой рукой в гипсе одно за другим разбивает здоровой рукой крутые яйца о крышу. У краснофлотца хороший аппетит. Он не забывает о женщине, сидящей рядом на ковровом рулоне, и угощает ее. Женщина мощными ногами обхватила люстру с хрустальными подвесками. Около нее — бронзовая статуэтка Наполеона. Женщина вытаскивает из ридикюля зеркальце и подмазывает губы помадным карандашом. На крыше уже начинается бытовая жизнь людей, считающих, что они прекрасно устроились. А внизу толкотня, бушевание страстей. Тщедушный растерянный милиционер напрасно призывает к порядку.

И вдруг раздается грозный рык, перекрывающий даже рев толпы. Этот рык настолько устрашающ, что толпа замирает. По перрону на грузовой тележке катят клетку с самым настоящим львом. Лев царапает клетку когтями, ворочает косматой головой, раскрывает пасть, обнажая желтые зубы. Толпа раздвигается, словно рев льва привел ее в сознание. Милиционер, воспользовавшись этим, кричит:

— Граждане, первыми — старики и дети!

По пробитому львиной клеткой коридору красноармейцы вносят в вагон инвалидную коляску со старухой, а за ними идут озирающиеся дети, среди которых Женя — со скрипичным футляром в руках и с рюкзаком на плечах, из которого торчит носик металлического чайника.

— Это уже третий билет на то же самое место! — свирепо перекрывает вход мощной рукой проводница со стальными зубами, не впуская Женю. Мать Жени срывает с пальца кольцо, сует проводнице. Проводница, мгновенно оценивая кольцо хищным глазом, надевает его на мизинец и втаскивает Женю в вагон.

— Я его в тамбуре, как прынца, расположу!

Клетку со львом вносят в товарный вагон. Замершая было толпа снова начинает буйствовать. Мать Жени пытается пробиться назад, но месиво тел прижимает ее к вагонной ручке спиной. Мать Жени кричит от боли, но ее крик не слышен среди всеобщего гама. Проводница, упираясь ей в спину сапогом, отталкивает ее. Поезд вздрагивает, начинает двигаться. Люди гроздьями виснут на поручнях. Лицо матери Жени вдруг оказывается перед раскрытым окном, в котором она видит лицо сына.

— Мама! — кричит Женя, но его лицо исчезает. Перед матерью Жени мелькают чужие лица, чужие протянутые руки, сбивая с нее шляпку с вуалеткой. Вздрогнувший вме-

сте с вагоном Наполеон на крыше медленно падает, катится вниз... Мать Жени смотрит на рубиновый огонек последнего удаляющегося вагона.

А на шпалах лежит шляпка с вуалеткой и на шляпке, бесстрастно заложив бронзовую руку за бронзовый обшлаг сюртука, стоит крошечный Наполеон.

Мать Жени в концертном платье, осыпанном блестками, стоит на грузовике с откинутыми бортами. Вокруг — проволочные заграждения, противотанковые ежи, траншеи. На мешках с песком сидят измученные, небритые бойцы.

Командир накидывает плащ-палатку на зябнущие плечи певицы. Круглолицый аккордеонист бросает пальцы на клавиши, и мать Жени поет:

Снег забывает, что он снег,
Когда на нем от крови пятна.
Смех забывает, что он смех,
Когда потери невозвратны.
Ребенок может на войне
Забыть о том, что он ребенок,
Но не забудут и во сне
Отец и мать его глазенок.
Не забудь своих детей, страна!
Стала детским садом им война.
Посреди летающих смертей
Можно все забыть, но не детей!
Забудет подо льдом вода,
Когда она была в разливе,
Но не забудет никогда
Россия, что она — Россия!
Пускай забудут города,
Как под сирены их бомбили,
Но лишь бы люди никогда,
Что они люди — не забыли
Не забудь своих детей, страна!
Стала детским садом им война.
Посреди летающих смертей
Можно все забыть, но не детей!

На глазах матери Жени — слезы.

Командир говорит ей:

— Я вас видел в Чио-Чио-Сан...

— Где? — не воспринимая его слов, переспрашивает мать Жени.

— В Чио-Чио-Сан... — повторяет командир.

— А, — говорит она, полупонимая эти слова, словно они из какой-то далекой жизни.

— Вы не дадите мне автограф? Вот здесь, на карточке моего сына, — спрашивает командир.

Со всех сторон к матери Жени тянутся руки бойцов с фотографиями детей.

Чьи-то руки вертят фотокарточку Жени, играющего на скрипке. Руки холеные, тонкие. На одном пальце — обручальное кольцо. Сначала — только руки, но потом — обшлага, на которых немецкие офицерские нашивки.

— Это ваш сын? — спрашивает немецкий офицер по-русски стоящего перед ним пошатывающегося отца Жени в разодранной гимнастерке, с перебинтованной головой. Немецкий офицер сидит в сельсовете под диаграммами показателей труда и плакатами с улыбающимися лицами колхозниц. На столе перед ним документы отца Жени. Отец Жени ничего не отвечает. Немецкий офицер роется в своем бумажнике и показывает фотографию. На фотографии мальчик с аккуратной беленькой челкой, прижавший к подбородку скрипку.

— Поразительное совпадение... — говорит немецкий офицер. — И мой сын и, ваш сын оба играют на скрипке, и, может быть, одну и ту же музыку. Правда, у нас запретили играть русскую, даже классическую музыку. А у вас немецкую, кажется, не запретили? Это неглупо... Да вы садитесь, садитесь... У вас была довольно сильная контузия. Но осколок вас оцарапал только слегка. Можно считать, что вам повезло...

Отец продолжает стоять.

Немецкий офицер встает из-за стола.

— Но, с другой стороны, вам не повезло. Вы оказались в плену, а это, по вашим военным законам, преступление. Даже если вас не расстреляют и вам удастся бежать из лагеря, вашему сыну могут внушить, что вы предатель. Я вам могу помочь перейти линию фронта. Никто не будет знать, что вы побывали в плену... Это ваш единственный шанс... Но за это... за это вы должны будете дать кое-какие сведения. Благодарите бога за то, что вы не попались в руки СС. А я — армейский офицер... Ну так что?

Немецкий офицер испытующе смотрит на отца Жени.

— Лучше прослыть предателем, чем им стать... — глухо отвечает отец Жени. — Разве собственная совесть — не наказание?

Что-то в глазах немецкого офицера вздрагивает.

— Давно я не слышал этого старомодного слова — совесть... — говорит он. — У нас его уже долгое время не употребляют. Кажется, последним, кто его произносил в Германии, был Томас Манн. Но он уехал... Слово «совесть» заменили на слово «долг». А у вас?

— Это зависит от человека. И у нас, и, я думаю, у вас, — говорит отец Жени.

Немецкий офицер задумывается, вдруг начинает ходить по кабинету.

— А что зависит от человека? Разве от меня зависело то, что и меня послали в Россию с оружием в руках? В Россию, на чьей литературе я воспитывался? Я изучал русский язык в берлинском университете, поверьте, не для того, чтобы допрашивать вас и предлагать вам предательство... Вы что, не понимаете, как страшна государственная машина? Она своими зубцами перемалывает любой винтик, любой болтик, выходящий из повиновения...

— Но если все винтики, все болтики выйдут из повиновения, тогда на чем будут держаться зубцы? — спрашивает отец Жени.

— Никогда не выйдут... Я со студенческих времен думал над афоризмом: «Каждый народ заслуживает то правительство, которое он имеет...» Такие люди, как Томас Манн, конечно, не заслуживают... Но мы, в целом, как народ, заслужили то правительство, которое мы имеем... — говорит немецкий офицер.

— Это неправда, — качает головой отец Жени. — Никакой народ не заслуживает плохого правительства.

— А, это красивые коминтерновские лозунги! Есть только одна реальность — это сила. Наша сила сейчас сильнее, чем ваша. У нас больше самолетов, танков, боеприпасов. Порядка тоже больше. Вот и все. А Кутузовых у вас нет, — говорит немецкий офицер.

— Войну решают не только Кутузовы, но и капитаны Тушины, — говорит отец Жени. — Потому что старомодная совесть и долг для них одно и то же.

В кабинет врывается эсэсовец и двое солдат.

— Вы закончили ваш допрос? — спрашивает эсэсовец, козыряя.

— Закончил, — сухо отвечает немецкий офицер.

Эсэсовец сгребает со стола документы отца Жени. Офицер останавливает его руку и берет фотографию Жени:

— Оставьте это мне... Задержитесь на минуту...

Солдаты выводят отца Жени.

— Он дал мне важные сведения, — говорит армейский офицер эсэсовцу. — Эти сведения я использую в плане предстоящей операции. Не стоит допрашивать его второй раз. Отправьте его в лагерь для военнопленных... Он еще, — офицер подыскивает слова, — пригодится. Кстати, у меня есть для вас бутылка двадцатилетнего «Арманьяка». Французский коньяк и воспоминания об этой прекрасной стране как-то согревают в проклятой России... Возьмите в подарок...

Эсэсовец забирает бутылку, козырнув, уходит.

Офицер кладет фотографии двух мальчиков со скрипками рядом и смотрит на них.

— Он дал мне важные сведения... — повторяет офицер самому себе.

Качается вагон. Качаются пятки, свесившиеся с полок. Качаются спящие матери, прижав к себе детей. Качается царственная старушка в инвалидном кресле, поставленном между скамейками. Качается кольцо Жениной мамы на мизинце похрапывающей проводницы. Качается Женя в тамбуре на матрасе, постеленном на полу. Под подушкой Жени — футляр со скрипкой. В ногах — рюкзак.

Жене снится сон.

Он стоит со скрипкой на обшитом раскрашенной фанерой Мавзолее. Женя играет, прижав скрипку к подбородку, а перед ним идут войска. Каждый красноармеец придерживает одной рукой автомат, а другой несет аквариум с золотыми рыбками, не расплескивая ни капли.

Луна над зубчатым лесом на горизонте. На крыше поезда лежит женщина, замотанная

в рулон персидского ковра, из рулона высовывается только ее голова. Моряк, разбивая о крышу бессчетное количество яиц, всовывает ей в рот фляжку и продолжает свой, очевидно, долгий рассказ.

— И тогда я беру фляжку в зубы, кусачки в руки и ползу к проволоке. Один ряд перерезаю, а за ним второй... Снова перерезаю, а за ним третий... И вижу я — выходит из блиндажа немецкий генерал, брюки расстегивает и хочет свое фашистское пи-пи сделать, и главное — в мою сторону вялое дуло наставляет... Нет, думаю, уж этого я не потерплю... И тут я четвертую проволоку перекусываю и этими же кусачками к-а-а-к.

Женщина хохочет, блестя в темноте глазами:

— Ой, врешь! Ой, врешь, черноморский флот!

— Ну и вру! Так это ж я для сугрева... — говорит моряк и обнимает рулон. — Да, тяжело при таком ковровом заграждении, как говорится, прощупать обстановку. А так, извиняюсь, тянет на прорыв в, так сказать, основные дислокации...

— Вы, как в картине «Танкер «Дербент»,— романтик моря, — как бы пытаясь отстраниться от его щекочущих усов, посмеивается женщина. — Не забудьте, чем это в картине кончилось, по щеке романтику досталось.

— Ну, в такой упаковке вы, извиняюсь, безоружны. А может, распакуетесь? Окажите снисхождение раненым. Черноморский флот вас не забудет.

— Да у вас все усы в яичной скорлупе, — хохочет женщина. — Ой, не могу! Сколько же у вас яиц?!

— Все мои яйца — общественные, — в тон ей отвечает матрос.

— Голову уже провертели с этим общественным! — смеется женщина. — Что это за жизнь, если даже яйца будут общественными!

— А я, извиняюсь, о чем пекусь? — прижимается матрос к рулону. — Так распакуйтесь.

Раввин приоткрывает один глаз и снова закрывает его.

Голова моряка просовывается в дверь тамбура, где Женя тихонько водит смычком по скрипке.

— Слушай, будь другом! — говорит моряк возбужденно. — Мне тут с хорошим человеком наедине по душам поговорить надо... Этак часок? Ты пока по коридору походи — себя покажи и людей посмотри... А?

Женя молча вкладывает скрипку в футляр, выходит.

— Дай пять! — говорит моряк. — Мы тебя на Черноморский флот возьмем! Только ты этой фиксатой чучундре-проводнице ни слова! Понял?

Женя идет по коридору.

— Ты куда это на ночь глядя, прынц? — спрашивает его проводница, контролирующая коридор взглядом из своего открытого купе.

— Погулять, — опускает глаза Женя.

— А хочешь, я тебе чайку налью?

— Хочу.

Проводница наливает ему чаю, бросая туда два кусочка сахару, еще кусок:

— Ох, далеко еще до станции Зима, далеко... До зимы-то ближе...

Женя идет по коридору вагона, держа в руках подстаканник и дуя на дымящийся чай.

— Садись, сынок... — подвигается сморщенный старичок на скамье. Женя присаживается на край сиденья.

Женщина кормит грудью ребенка, напевая колыбельную песню.

Старуха в инвалидном кресле шьет Петрушку из разноцветных лоскутиков. Рядом со старухой на кольце качается попугай, что-то выкрикивая.

— Эдуард, веди себя прилично, — делает ему замечание старуха.

Сморщенный старичок вздыхает, продолжая разговор со старухой:

— И что за судьба у России такая... То триста лет под мамаями, то триста лет под Романовыми. А теперь вот еще Гитлер навалился... Кто еще так, как мы, русские, на белом свете страдал?

Старуха отвечает, работая иглой:

— А у вас разве есть такие весы, чтобы взвешивать — кто больше страдал в истории, кто меньше?

— Вот они где, эти весы... — хлопает себя по спине старичок.

— Каждый человек — это только одна чаша весов... — спокойно говорит старуха... — Даже в своих страданиях никакой народ не должен себя выше другого ставить. Знаете, почему Германия проиграет войну?

— Ну? — выжидательно протягивает старичок.

— Да потому что Германия сама про себя поет: «Дойчланд юбер аллес» — Германия превыше всего. Ни один народ никогда не возвысится за счет унижения других. Все империи в конце концов разваливаются... — старуха пришивает Петрушке нос.

— Ну ежели ждать, пока фашисты сами развалятся, они еще столько страшных бед на земле понаделать успеют... — качает головой старичок.

— Согласна... — кивает старуха, надевая Петрушку на руку и двигая его руками и головой. — А вы знаете, когда разваливается зло? Когда люди нравственно не разваливаются...

Старик обдумывает, вздыхает:

— Умная вы женщина... Недаром Смольный кончили... А вот почему вы кукольницей стали?

— Ну, это долгий разговор... — отвечает старуха. — До Иркутска я еще успею вам досказать... Пока что мы и до Волги не добрались. А теперь и спать пора. Что-то глаза отказывают... А поезд опять остановился...

Старуха засыпает в инвалидном кресле, прижав к груди Петрушку. Женя тихонечко встает, идет с пустым стаканом по коридору, осторожно ставит его на столик около спящей проводницы. В тамбуре слышен смех моряка и женщины. Женя открывает дверь вагона: перед ним лес, над которым показывается луна. Женя карабкается на крышу вагона. Навстречу идет состав с танками и орудиями на платформах. Из раскрытых дверей теплушек раздаются солдатские песни. Мелькают юные стриженые головы. Женя с завистью глядит вслед составу. Пассажирский поезд снова начинает двигаться. Свищет ветер, побрякивая хрусталиками люстры, привязанной к вентилятору. Женя поднимает воротник, идет по крыше, опускается рядом с люстрой. Поезд подходит к железнодорожному мосту, и Женя инстинктивно пригибает голову, как будто ее может срезать железная арка. Но она проходит высоко над головой. Женя засыпает, вцепившись руками в вентилятор. Раввин, съежившийся под одеялом у соседнего вентилятора, приоткрывает один глаз.

Моряк просыпается в тамбуре, встряхивает головой, еле разлипая осоловевшие с похмелья глаза. Рядом с собой моряк видит женщину, мощно храпящую на матраце.

Моряк с некоторыми усилиями узнает ее. Потом видит скрипку в футляре, на которой лежит дородная женская нога. Моряк высвобождает скрипку. Моряк трясет женщину, пытаясь ее разбудить, но она только сладко потягивается и переворачивается на другой бок. Моряк бросается к двери, заглядывает в купе проводницы, идет по коридору, вглядываясь в лица спящих — но Жени нигде нет. Моряк лезет на крышу вагона, ежась от ночного холода, и видит Женю, спящего у вентилятора. На плечи Жени наброшено чье-то одеяло.

— Сволочь я... — бормочет моряк... — Ох, сволочь...

Моряк, снимая с себя флотский ремень, пристегивает мальчика к вентилятору и ложится рядом с ним, защищая его телом от ветра. Раввин приоткрывает один глаз, потом закрывает его.

Поезд стоит на полустанке.

Босой, оборванный мальчишка, улучив момент, проскальзывает мимо заболтавшейся с кем-то проводницы в вагон и, крадучись, как волчонок, идет по проходу. Глаза босого мальчишки жадно выискивают что-то.

Он тихонько пытается вытянуть из-под головы дремлющего паренька его сапоги, но

тот, чуткий и во сне, тянет их назад, крепко вцепившись в них руками, хотя и не просыпается.

На полу стоит большой ботинок. Босой мальчишка тихонько примеряет свою ногу к нему — он непомерно велик. К тому же рядом со снятым ботинком покачивается нога в таком же ботинке, который его спящий владелец предусмотрительно оставил на своей ноге.

Босой мальчишка подходит к тамбуру, осторожно приоткрывает дверь. Он видит пару сандалий с дырочками, стоящих рядом с прислоненной к углу скрипкой. Женя читает Гайдара, лежа на животе и уперев кулаки в подбородок. Женя не видит босого мальчишку. Босой мальчишка еще больше приоткрывает дверь, стараясь, чтобы она не скрипнула, полувползает в нее и, подняв лежащий на полу смычок, подтягивает им к себе сандалии. Неожиданно падает скрипка. Босой мальчишка хватает сандалии и бросается бежать по проходу. Женя вскакивает и несется за ним. Кто-то подставляет босому мальчишке ногу, и он падает, не выпуская из рук сандалей. Женя тянет сандалии к себе, босой мальчишка — к себе. Взгляд Жени падает на грязные, исцарапанные ноги босого мальчишки. Женя разжимает руки.

— Возьми, — говорит Женя. — У меня есть ботинки.

Босой мальчишка, которого обступили вскочившие со своих мест люди, затравленно озирается. Но его никто не трогает. Все опускают глаза. Опускает глаза и сам босой мальчишка, застывший на полу. Поезд дергается. Босой мальчишка вдруг кричит от боли, хватаясь за плечо. Со страхом он поднимает глаза и видит, что около него качается дымящаяся кружка с чаем в руке сморщенного старичка, протянутая ему.

— Прости, сынок... — говорит старичок. — Обжег тебя невзначай... Откушай чайку...

Поезд, идущий под тяжелыми тучами, сквозь которые лишь кое-где проблескивают звезды, сверху кажется крошечной беспомощной гусеницей, еле ползущей по земле. Матрос и женщина, укрывшись бушлатом, лежат на персидском ковре, расстеленном на крыше. Рядом с ними из патефона доносятся звуки «Рио-Риты». Хрусталики люстры мерно постукивают в такт стуку вагонных колес. Матрос потихоньку разбивает очередное крутое яйцо.

— Я, Жорик, только с этой крыши поняла, какая земля большая... — задумчиво говорит женщина... А что я на ней видела? Киношки, танцплощадки, магазины... да свой буфет. Обсчитывала, обсчитывала других, да сама себя и обсчитала... Если б не война, так и тебя бы не встретила... Я ведь даже на море не была...

— Море я сорганизую, — говорит матрос. — Все зависит от фантазии. Станцуем?

— Это где же? На крыше вагона? Да мы с тобой свалимся... — смеется женщина.

— А мы на коленях! — отхлебывает матрос. — Из уважения к трудящимся Персии, соткавшим под гнетом, извиняюсь, колониализма этот ковер! Прошу на танго! Черноморский флот отвечает за вашу безопасность!

Матрос заводит патефон, ставит пластинку на другую сторону. Из-под иглы раздается: «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...»

— Вот и море! — смеется матрос. — Слышно, как шумит? — Обняв здоровой рукой женщину, матрос танцует с ней на коленях.

— Скоро и по-пластунски танцевать придется! Война научит.

— Я раньше твое имя только в анекдотах слышала: Жорик, Георгий... Даже лучше, чем Эдуард. А вот мое — некрасивое...

— Твое тоже красивое... Дуся... Евдокия... Даже лучше, чем Элеонора... — успокаивает ее матрос.

Раввин, снова приоткрыв один глаз, горестно отворачивается.

И вдруг над головами танцующих раздается приближающийся рокот.

— Воздух! — кричит матрос и падает на ковер, увлекая за собой женщину.

Вынырнувшие из облаков, над поездом снижаются два самолета. От них отделяются черные точки бомб.

Взрывы. Третий самолет заходит на бреющем полете, бьет по вагонам из пулемета. Матрос поднимает голову и видит, что женщина не движется.

Матрос трясет ее за плечи:

— Дуся... Это я, Жорик... Дуся!

Патефонная игла елозит по треснувшей пластинке: «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...»

Ветер сметает яичную шелуху с персидского ковра.

Поезд стоит в поле. Уже потихоньку светает.

Из развороченного бомбой последнего вагона выносят на носилках стонущих раненых.

В братской могиле у насыпи лежат несколько убитых. Их лица закрыты брезентом. Из-под брезента торчат сапоги, женские туфли, детские сандалии. Женя, бредущий вдоль насыпи со скрипкой, вздрагивает. Он узнает свои сандалии на исцарапанных мальчишеских ногах. Матрос несет на руках Дусю, кладет ее рядом с другими и накрывает брезентом.

— А ты поиграй на скрипочке, прынц, поиграй... — говорит проводница Жене, утирая слезы и швыряя в могилу комья земли с лопаты.

Женя открывает футляр, берет скрипку и играет.

Раввин, не сходя с крыши, читает талмуд.

— Эх, Дуся... не увидела ты моря... — шепчет матрос и бросает горсть земли в могилу.

Из открытых дверей товарного вагона видна клетка со львом. Лев прижимает косматую морду к железным прутьям и подвывает. Начальник поезда сколачивает грубый березовый крест и втыкает в землю над могилой. Паровозная команда, пассажиры наваливаются на изуродованный вагон, раскачивают его. С другого бока его тянут за тросы.

Вагон, скрежеща, валится с рельс в ров. Паровозная команда возится на железнодорожном пути, починяя рельсы. Из окна вагона вдруг вылетает попугай.

Старушка-кукольница, высовываясь из окна, кричит:

— Эдуард, вернись!

— По вагонам! — командует начальник поезда.

— Детишек жалко... — говорит проводница, размазывая слезы и втягивая Женю в вагон.

— Ну что, брат, страшно? — спрашивает цирковой рабочий льва. — Я дверь приоткрытой оставлю, а то тебе здесь душно.

Поезд двигается. На горизонте восходит солнце, кровавыми отблесками мерцая в глазах льва, глядящего на него сквозь приоткрытые двери вагона. А на березовом кресте сидит попугай и что-то по-человечески кричит.

На перроне станции, забитой поездами, стоит ширма. Над ширмой две куклы: Петрушка и Гитлер. Зрители — толпы эвакуированных детей, красноармейцы с эшелона, идущего на фронт, музыканты симфонического оркестра с инструментами в футлярах.

Петрушка спрашивает:

— Скажи, Гитлер, тебя в детстве мама била?

— Била, — отвечает Гитлер.

— По какому месту?

— По попочке, — умиленно отвечает Гитлер.

— А больше не по какому? — допытывается Петрушка.

— Ни по какому.

— А вот и напрасно, — верещит Петрушка. — Тебя с детства по голове надо было бить, чтобы все твои поганые мысли из головы выбить.

Петрушка с гиканьем колотит Гитлера по голове, а потом поддает ему под зад.

— Ну, вот теперь — и по попочке можно...

Гитлер, беспомощно размахивая ручонками, проваливается за ширму.

Зрители, среди которых Женя, восторженно аплодируют. Из-за ширмы моряк выкатывает старуху на инвалидном кресле с Петрушкой и Гитлером в руках.

Старуха с достоинством раскланивается.

По перрону идет затравленно озирающийся начальник станции. В него со всех сторон вцепляются начальники застрявших поездов.

— У меня эвакуированные дети!

— У меня симфонический оркестр!

— У меня снаряды для Москвы!

Начальник крутит головой:

— Не могу, товарищи! Сначала я должен отправить спецпоезд.

— Что за спецпоезд! Что может быть важней снарядов!

— Товарищи, я не обязан вам все объяснять, — отвечает начальник станции.

Начальник подходит к толпе музыкантов симфонического оркестра:

— Кто у вас за главного?

— Я дирижер... — проталкивается к нему худенький человек в очках, с поднятым воротником пальто.

— Товарищ дирижер, видите, что делается! — обводит руками железнодорожные пути начальник станции. — Пробка... Издергались люди... Может быть, сыграете что-нибудь?

— А вы нас отправите поскорей? — спрашивает дирижер. — Мы тоже издергались...

— Эх, вы... — говорит начальник станции. — А я думал, вы — музыканты... — И, с досадой махнув рукой, уходит, измотанный, сгорбленный...

Дирижер раздумывает мгновение, потом останавливает начальника станции и выдергивает из его руки железнодорожный жезл.

— Бетховена! — говорит он музыкантам, взмахивая жезлом.

Музыканты достают из футляров инструменты, настраивают их. Музыканты небритые, продрогшие, в измятых потрепанных пальтишках. Толпа красноармейцев, детей, стариков и старух, услышав звуки настраиваемых инструментов, окружает музыкантов.

По команде железнодорожного жезла взлетают смычки, прижимаются к губам кларнеты, и величественная музыка звучит над перроном, объединяя то, что было толпой, в одно целое.

Рядом со старым седым скрипачом встает со своей скрипкой Женя. Женя играет, закрыв глаза.

Слушает музыку проводница с кольцом Жениной мамы на пальце и плачет.

Вытирая слезы, она задевает кольцом щеку, глядит на него... что-то решает внутри себя.

Слушает музыку так и не сошедший с крыши раввин с раскрытым талмудом, оторвав от него взгляд. Ветер треплет зачитанные страницы.

Слушает музыку моряк, держа здоровую татуированную руку на спинке инвалидного кресла старухи-кукольницы. Слушает сморщенный старичок, шмыгая носом. Слушают эвакуированные дети. Слушает мать, кормя ребенка грудью. Слушают красноармейцы с совсем еще мальчишескими лицами. Слушают стрелочницы, переводя рельсы.

Слушает машинист, высунувшийся из паровоза.

Когда музыканты опускают инструменты, машинист, смахивая слезы, дает благодарный гудок. Гудят другие паровозы, и это как будто продолжение музыки. Женю дергает за рукав мальчик в буденовке.

— Эй, бежим скорей поезд с золотом смотреть!

Они подныривают под буксы и оказываются перед другим, совсем коротким составом. У одного из вагонов стоят красноармейцы с винтовками. Мальчики застывают, зачарованно глядя на вагон.

— Дядя, а вы правда золото везете? — спрашивает мальчик в буденовке.

— Проходите, дети, проходите... — устало говорит лейтенант.

— Дядя, вы только скажите, правда, золото? — изнывает мальчик в буденовке.

— Много будешь знать — скоро состаришься, — говорит лейтенант, и вдруг его глаза теплеют. — Где-то сейчас мой сынишка? — вздыхает лейтенант...

Мальчик в буденовке заискивает:

— Дядя, что вы везете? Ну, правда, золото? Мы никому не скажем — честное пионерское!

Лейтенант, ласково обнимая их за плечи, отводит от вагона и тихо говорит:

— Вы — золото. Самое главное наше золото.

Раздается свисток. Красноармейцы и лейтенант прыгают в вагон.

Оба мальчика смотрят вслед поезду.

Слышен другой свисток. Красноармейцы толпой бегут к своему эшелону, следующему в противоположном направлении. Эшелон начинает двигаться.

Женя и мальчик в буденовке переглядываются.

Первым на подножку открытой платформы вскакивает мальчик в буденовке.

Женя передает ему футляр со скрипкой, впрыгивает сам.

Мальчики пробираются между штабелями снарядов, накрытых брезентом, устраиваются.

Вокзальное отделение милиции.

Оно набито детьми разных возрастов. Некоторые из них — с игрушечными винтовками и деревянными саблями, с вещмешками. Среди детей и мальчик в буденовке.

Милиционер измученно крутит головой, кричит:

— Ну, что мне с вами делать! И так работы по горло, а тут еще вы! Хоть целую детскую армию из вас формируй! Неужели Москва без вас не устоит?

На столе дребезжит телефон.

— Еще пятерых с эшелона сняли? Ну куда же я их дену? — кричит милиционер.

Женя, сидящий около двери, толкает локтем в бок мальчика в буденовке, проскальзывает в дверь. Милиционер, бросая трубку, успевает схватить мальчика в буденовке, рвущегося за Женей, перекрывает дверь распахнутыми руками перед другими готовыми сбежать мальчишками.

Милиционер тяжело дышит.

— Меня самого на фронт не пускают... — говорит он и опускает глаза под ребячьими взглядами.

На перроне поверх узлов сидит толстая женщина в шляпке с павлиньим пером. Из авоськи, стоящей в ногах женщины, выглядывает круг лоснящейся колбасы. Улавливая на себе взгляд, женщина настороженно оглядывается. Женщина видит мальчика со скрипкой, глядящего на колбасу. Мальчик опускает футляр на перрон, хочет его раскрыть.

— Иди... иди, — отмахивается женщина. — Не люблю я пиликанья... Вот возьми...

Женщина роется в ридикюле, вытаскивает оттуда ириску и протягивает Жене. На Жениной ладони ириска выглядит такой крошечной. Женя медленно развертывает ириску, продолжая глядеть на колбасу.

— Иди сюда, сынок... — раздается голос.

Женя оборачивается.

На мешках сидит пожилая крестьянка.

Крестьянка достает завернутый в тряпицу ломоть хлеба, бережно разламывает надвое над тряпицей. Слизнув крошки хлеба с ладоней, протягивает ломоть Жене.

Женя жадно ест. Потом раскрывает футляр, играет.

Крестьянка снова достает тряпицу, отламывает половину своей половины Жене.

— Эх, сынки... — тяжело вздыхает крестьянка.

Чья-то рука ложится на плечо Жени.

Женя оборачивается. Перед ним слепец в синих очках.

— Мальчик, проводи меня... — ласково говорит слепец.

Женя стоит со слепцом в вагоне, набитом людьми.

Слепец поет, а Женя подыгрывает ему.

Граждане-товарищи,
Был я синеглазый.
Водку с папиросами
Я считал заразой.
Деньги государственные
Я не хапал даром.
Честным был стахановцем,
Честным сталеваром.
Перед ночью жаркою
Я взмокал от пота,
И висел под стеклышком
На Доске почета.
Но в глаза мне брызнула
Сталь струею огненной,
А теперь скитаюсь я,
Отовсюду прогнанный.
А теперь на той Доске
Больше нет мне места.
И меня, ослепшего,
Бросила невеста.
Граждане-товарищи,
Я не бью на жалость.
Наша кость рабочая
Век не унижалась.
Так подайте, граждане,
Сталевару бывшему,
Некогда счастливому,
Счастье позабывшему.

Голос у слепца гнусавый, но люди слушают, а некоторые даже плачут.

Женя ведет слепца по проходу, и в шапку слепца кидают деньги, куски сахара..

Слепец и Женя сидят под дощатым перроном, сквозь щели которого проникают лучи света. По перрону ходят люди, и он поскрипывает.

Слепец и Женя пьют пустой кипяток из алюминиевых кружек с сахаром вприкуску.

— Ты меня держись, — говорит слепец. — Голос мой, музыка твоя, и мы не пропадем... Сейчас главное — не пропасть...

Слепец замирает.

Под перрон забредает невесть откуда взявшаяся курица, что-то поклевывая в мусоре. Слепец сдвигает на лоб синие очки, под которыми видны хитрые хищные глаза. Слепец ползет к курице, приговаривая:

— Цыпа, цыпа, цыпа...

Женя смотрит на него со страхом и отвращением.

Слепец набрасывается на курицу.

— Дядя, так, значит, вы не слепой? — спрашивает Женя.

— Когда нужно — слепой... — ухмыляется фальшивый слепец, надвигая синие очки.

— Дядя, а почему вы не на фронте? — тихо, но строго спрашивает Женя.

— Пусть дураки умирают, — зло говорит фальшивый слепец.

В щель перрона, блеснув в луче света, падает уроненная кем-то монетка.

Фальшивый слепец ловко ловит ее на лету.

— Фокус-покус, — усмехается он.

Женя хватает футляр со скрипкой и ползет из-под перрона.

Фальшивый слепец бросается за ним, валит Женю на землю. Выпущенная курица кудахчет и опрометью несется прочь.

— Не уйдешь! — тяжело дыша, приговаривает фальшивый слепец, вцепившись в Женю.

Вывернувшись, Женя хватает кружку и выплескивает ему в лицо. Слепец взвывает от боли, отпуская Женю. Женя уползает и бежит к перрону, расталкивая людей. Увидев милиционера, Женя прячется за пустой ларек. Падает снег. Женя ловит его ладонью.

Очередь у хлебного магазина.

Женщины, дети с номерами на ладонях, написанными химическим карандашом.

На двери объявление: «Эвакуированным детдомовцам — вне очереди».

Морозно. Женщины постукивают валенком о валенок.

— Хватит хлеба-то?

— А кто знает! У меня еще за позавчера карточки не отоваренные...

Одна из женщин, замечая Женю, спрашивает:

— Мальчик, а ты не из детдомовских?

Женя, потупясь молчит.

— Чего там, ясно — детдомовец... Гляди, как отощал... Проходи, проходи без очереди... — говорят женщины, с жалостью глядя на Женю. Женя заходит внутрь магазина, подходит к прилавку, где продавщица режет хлеб.

Женя завороженно глядит на хлеб.

— Отпусти детдомовцу... Вишь — еле на ногах стоит... — говорят женщины продавщице.

— Нет, я не детдомовец, — вдруг мотает головой Женя и бежит из магазина.

Женя в санитарном вагоне, набитом ранеными. Забинтованные головы, руки, ноги.

Женя играет на скрипке Моцарта.

— А новую песню «Священную войну» можешь наиграть? — хрипит голос из сплошных бинтов, откуда виднеются лишь глаза и губы.

— Скрипка — инструмент нежный. На ней все не сыграешь, — говорит второй раненый, чья загипсованная нога подвязана веревкой к гвоздю, вбитому в стену вагона.

— А ты попробуй, сынок, — ласково говорит третий раненый. Женя смотрит на одеяло, которым он прикрыт, и вдруг замечает, как коротки под одеялом очертания ног. — Ты попробуй, а мы подпоем... Больно песня хорошая.

Женя вскидывает скрипку и играет мелодию «Священной войны».

— Вставай, страна огромная... — хрипит голос из сплошных бинтов.

— Вставай на смертный бой... — подтягивает раненый с загипсованной ногой.

— С фашистской силой темною, с проклятою ордой! — запевает неожиданно красивым, сильным голосом безногий.

Запевает весь вагон — и раненые, и врач, и медсестры.

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна...
Идет война народная,
Священная война!

Со всех сторон к Жене тянутся руки с хлебом: «Возьми, сынок... Хорошо ты сыграл...»

— Не надо... Я не за это... — опускает голову Женя.

Сибирский привокзальный базар. Толкучка. Одноногий инвалид на деревяшке с морской свинкой, таскающей из ящичка «судьбы» в бумажных пакетиках.

— Мальчик, хочешь узнать, что с тобой будет? — спрашивает он Женю. — Да ты не думай — для тебя за так, не за деньги...

Инвалид подносит морскую свинку к ящичку.

— А ну-ка, Манюткa, поработай!

Морская свинка вытаскивает зубами бумажный пакетик. Женя разворачивает бумажку. На ней написано: «Ждет тебя дальняя дорога и превеликие беды для души и тела. А потом большие дела, слава и много детей».

Инвалид заглядывает в бумажку:

— Ну, что те моя Манютка нагадала? — и смеется стальными зубами:

— Ох, и Манютка! Только детей тебе, пацан, сейчас и не хватает!

Посреди рынка стоит бочка с медом. Сытый, лоснящийся торговец величественно погружает черпак в густое, колышущееся золото. Худой старик молча развязывает шнурки на ботинках, оставаясь в штопаных носках, и протягивает их продавцу. Продавец с сомнением оценивает ботинки и снисходительно наливает мед в стакан. Старик идет в носках по снегу, бережно неся стакан, как драгоценность. У ног продавца — отрезы, кофты, шапки... К бочке тянется очередь с банками, стаканами, мисками. В прозрачной худенькой ручке — рюмка с дешевеньким колечком на дне. Продавец замечает Женю со скрипкой в футляре.

— Эй, пацан, это что у тебя?

— Скрипка, — отвечает Женя подавленно.

— А ну, покажь!

Женя раскрывает футляр. Торговец берет скрипку, неуклюже касается струн смычком, подзывает к себе мордатого сыночка...

— Ишь ты... играт... Вот бы тебе, Ваняткa, научиться, а то ты, балбес, только из рогаток и шмаляешь... Советская? Или заграничная?

— Советская, — отвечает Женя.

Интерес в глазах у продавца несколько гаснет.

— Бидон меду за твою скрипку...

Женя закрывает футляр.

— Нет, — говорит Женя — не меняю...

К бочке с медом лихо подкатывают сани с шустрым лихим пареньком на вожжах. Не сходя с саней, человек в медвежьей дохе и белых бурках с кожаным коричневым кантом повелительно зовет:

— Ты хозяин?

Торговец подходит к нему, сразу теряя спесь, но осторожно:

— Ну, я хозяин.

— Сколько у тебя еще в бочке?

— Да ведра три будет...

Человек в медвежьей дохе делает знак шустрому пареньку, и тот стаскивает с саней ковровый рулон, разворачивает. Женя вздрагивает и узнает ковер. Это тот самый — с крыши поезда.

— Уразумел, — кряхтит торговец, разглядывая ковер. — А вот тут пятно какое-то темное. И дырка...

— Ничего, дырка заштопается, пятно замоется, — усмехается человек в медвежьей дохе. Торговец ворчит, но соглашается. Подкладывая доски, переволакивают бочку с медом в сани. Сани, взвизгнув полозьями, уезжают. Девочка с рюмочкой, на дне которой дешевенькое колечко, бросается за санями, бормоча:

— У меня мама больна... Мне только немножко меду...

Колечко из рюмочки падает в след санных полозьев.

От бочки, только что стоявшей здесь, на снегу, остается черный круг.

А очередь с банками, стаканами, как заколдованная, все еще стоит за медом, которого нет.

Женя вдруг втягивает носом воздух. Откуда-то вкусно пахнет. Женя идет на этот запах. Перед торговкой, вывалившей распирающие шубу мощные груди на прилавок, — дымящаяся отварная картошка в капустных листьях, присыпанная сухим укропом и политая маслом. Женя, забыв обо всем, подходит к прилавку, опускает скрипку на землю, берет картошку в капустных листьях, погружает лицо в ее ароматный пар и ест. Торговка отчаянно визжит:

— Караул! Грабят...

С неожиданной ловкостью торговка переваливается через прилавок, набрасывается на Женю, вопя:

— Стяпан! Ванятка!

Толстуха бьет Женю по рукам.

Дымящиеся картофелины падают в снег. Угрюмо, набычившись, бегут торговец медом и его сыночек.

Они бьют Женю. Торговец выхватывает скрипку из футляра, яростно топчет ее сапогами.

И вдруг торговец получает такую затрещину, что отлетает к прилавку. Женю поднимает накрашенная женщина в котиковом манто, с папиросой в зубах.

— Чтобы я на базаре вашу паучью семейку не видела! — Говорит женщина. — А то вам всем хавала пером разрисуем!

За спиной женщины стоят, заложив руки в карманы и чуть покачиваясь, трое парней — тоже с папиросками в зубах, в ярко начищенных хромовых сапогах, в брюках, напущенных на голенища.

Парни усмехаются.

Женя лежит в постели. Молодая накрашенная женщина сидит около него, читает вслух книжку:

— «И тогда Д'Артаньян, выхватив шпагу, воскликнул: «За мной, мои доблестные Атос, Портос и Арамис!» Гвардейцы кардинала устремились в бегство... «Неинтересно сражаться с трусами...», — пожал плечами Д'Артаньян, вкладывая шпагу в ножны...»

За столом трое парней играют в «очко». На столе — бутылка водки, открытая банка американской тушенки, несколько пачек шоколада.

Банкует парень постарше — с жестоким красивым лицом, — иногда косясь на женщину и Женю.

Перед ним — груда скомканных денег, пара часов, пояс, шапка.

— Стук! — говорит он, ворошa деньги, растасовывая и сдавая карты.

— Я уже пустой, Шпиль... — мрачновато цедит один из парней, не открывая своей карты.

— Бока ты уже продул, Хруст, — усмехаясь, говорит Шпиль, — шапку и пояс тоже. Полушубок ишо вчера проиграл... Остаются шкеры и прахаря...

Хруст смотрит свою карту, прикрывая ее ладонью. Это туз.

— По банку на шкеры и прахаря, — говорит Хруст.

— Маловато... — качает головой Шпиль. — Только на полный раздевон. — И кивает в сторону кровати: — А этот парень у меня шмару, однако, отбил...

— У меня есть имя, — на секунду отрываясь от книги, говорит женщина.

— Извиняюсь, Лилон, — ухмыляется Шпиль.

— Лиля. Меня зовут Лиля, — говорит женщина.

Шпиль встает, враскачку подходит к ней, постукивая пальцем по колоде карт. Лицо его каменеет.

— Я чо-то не расслышал... Так как тебя зовут?

— Лиля, — повторяет женщина, сжимаясь.

— Еще раз повтори, — ласково, но угрожающе говорит Шпиль.

— Лилон, — опускает глаза под его взглядом женщина.

— То-то, — ухмыляется Шпиль и возвращается к столу. — Ну так чо, — на полный раздевон, Хруст?

Лиля продолжает читать. Руки, в которых она держит книгу, вздрагивают.

— «Презрение выразилось на бледном красивом лице Атоса. Арамис разочарованно пожал плечами. Портос оглушительно захохотал вслед гвардейцам кардинала».

Рука Жени гладит вздрагивающую руку Лили.

Хруст тянется за картой. Складывает обе карты вместе. Тихонько тянет вторую карту из-за туза. Девятка.

— Себе, — говорит Хруст.

Шпиль открывает свою карту. Дама. Шпиль вытягивает одним пальцем снизу колоды вторую карту. Король. Затем валет. Опять король. Шпиль открывает колоду вверх дном — восьмерка.

— Очко!

— Четыре сбоку — ваших нет! — смеется Шпиль. — Яви красоту народу, Хруст. Да ты не стесняйсь!

Хруст вынимает из-за голенища финку, снимает сапоги, потом штаны. Остается в майке.

— А майку, Хрустик? — умильно спрашивает Шпиль. — Покажь свою Третьяковку!

Хруст стягивает майку. Его впалая грудь разрисована русалками, чертями. Между сосками двустишье:

Гадом буду, я не гад,
Из стахановских бригад!

На спине — Посейдон с трезубцем. Опять двустишие:

Моя спина — не горб верблюда.
Я не Христос, но не Иуда.

Хруст зябко ежится, залпом выпивает полстакана водки.

— А ну, Хрустик, не прячься в кустик! — издевается Шпиль. — Добудешь голышом ридикюль, прахаря и шкеры — твои.

— Мороз, — опускает голову Хруст.

— Ничо... Немцам сейчас под Москвой холодней, — гогочет Шпиль.

Хруст угрюмо берет финку со стола и ныряет в дверь.

— Твое слово, Глухарь! — говорит Шпиль второму парню.

— По банку, — говорит Глухарь, не открывая своей карты, а протягивая руку за второй.

— Чем отвечать будешь? — спрашивает Шпиль.

Глухарь кладет на стол нитку жемчуга, вытаскивая ее из-за пазухи.

— Та-ак, — протягивает Шпиль, перебирая нитку. — Скрытые от нашего трудового коллектива богатства... Запомним. Держи карту!

Глухарь нервно хватает карту, лихорадочно говорит:

— Ишо одну!

Шпиль насмешливо спрашивает:

— Открыть?

— Открой!

Шпиль открывает — это туз.

— Перебор! — бросает карты на стол Глухарь. — Опять двадцать два...

Шпиль подходит к Лиле, надевает ей на шею нитку жемчуга.

— Премия за трудовую деятельность, Лилон! Теперь ты у меня, как Сильва...

Глухарь роется в колоде, прощупывает карты и вдруг говорит:

— Картинки-то наколотые, Шпиль? И тузы с десятками сбоку подрезаны. Это ты со своими мухлюешь?

— А ты лопухом не будь, — презрительно говорит Шпиль. — Своих нету. Все всем чужие.

— Отдай нитку, Шпиль, — просительно говорит Глухарь. — Продать хотел и матери деньги послать в деревню.

— Жемчуг реквизирован, — неумолимо улыбается Шпиль.

Глухарь бросается на него, но тут же отлетает к стене, сбитый с ног двумя ударами. Глухарь всхлипывает. Шпиль сгребает все деньги со стола, швыряет на пол.

— Держи. Матери пошлешь, лопух...

Босиком, в одних трусах, прижимаясь к забору, Хруст крадется по заснеженному переулку с финкой в руке, обвитый метелью.

Хруст, как привидение, вырастает перед сгорбленной женщиной, одиноко бредущей по переулку.

Женщина сдавленно вскрикивает, увидев почти голого человека с русалками и чертями на груди и финку, угрожающе блеснувшую в лунном отсвете. Хруст вырывает из рук женщины сумочку и исчезает в метели. Женщина бормочет, как во сне:

— Карточки, там хлебные карточки...

Хруст вбегает в избу, швыряет сумочку на стол, выпивает сходу водки, остаток выплескивает на тело, растирается.

Шпиль разрешающе кивает на одежду. Хруст одевается.

Шпиль раскрывает сумочку, вытряхивает ее содержимое на стол.

Несколько мятых рублевок, хлебные карточки, фотография молоденького лейтенанта и...

Шпиль замирает — в его руках похоронка.

Шпиль читает шепотом: «Дорогая Анна Никитична! С прискорбием сообщаем вам, что ваш сын пал смертью храбрых в боях за Родину...»

Шпиль трезвеет — лицо его корежится.

Шпиль размахивается и бьет Хруста по лицу:

— У, сявка подзаборная! У кого крадешь, сучий потрох!

— За чо, за чо! — закрывая лицо руками, бормочет Хруст. — Ты же сам меня послал, Шпиль... Откуда я знал, чо в ее ридикюле...

Шпиль обводит всех глазами, налитыми слезами и отчаянием:

— Я сам — гад... Фраеров и шишкомотов шиманать — у меня рука не дрогнет... А тут — что же тако получается?! У старухи фашисты сына убили, а мы кто? Тоже, выходит, фашисты?

Хруст и Глухарь бросаются на Шпиля, виснут на нем. Шпиль катается по полу, стуча по нему кулаками, что-то мычит.

Шпиль всхлипывает, застывает.

— Гитару! — говорит Шпиль.

Хруст подает ему гитару. Шпиль поет:

Я вырос круглым сиротою,
Но не был круглым дураком.
Я доказал, чего я стою
Своим ножом и кулаком.
Я видел шпалы, шпалы, шпалы,
И за решетками людей.
От жизни сильно мне попало,
И от меня попало ей.
Так шибко
Стучат колеса, как по шпалам, по спине.
Ошибка!
Не еду в поезде, а поезда — по мне.
Судьба показывает кукиш,
А деньги — это только ложь.
За деньги матери не купишь,
Отца за деньги не вернешь.
И под сиротской белой вьюгой
Меня зароют без креста,
И шар земной, наверно, круглый,
Поскольку тоже сирота.
Так шибко
Стучат колеса, как по шпалам, по спине.
Ошибка!
Не еду в поезде, а поезда — по мне!

Шпиль плачет. Смахивают слезы Хруст и Глухарь.

С расширившимися глазами слушает его песню Женя.

— Спи! — говорит Лиля.

Женя закрывает глаза, продолжая держаться за руку Лили. По обложке книги, весело обнявшись, идут мушкетеры.

Сгорбленная женщина, еле ступая, несет белый круг замороженного молока по заснеженному переулку.

— Очень извиняюся, гражданка, — раздается голос.

Женщина поднимает голову.

Перед ней стоят Лиля и Женя.

— Вы будете Федосова Анна Никитична? — спрашивает Лиля.

— Я... — тихонько отвечает женщина.

— Ридикюльчик ваш? — спрашивает Лиля, протягивая сумочку.

— Мой... — веря и не веря, отвечает женщина.

— Проверьте, — говорит Лиля, и кивает на Женю. — Братишка вчера подобрал на улице.

Женщина берет сумочку, открывает ее, радостно разглаживает хлебные карточки... Удивленно достает что-то. В ее морщинистых руках — нитка жемчуга.

— А это не мое, — качает головой женщина. Она поднимает глаза, но Лили и Жени уже нет. Переулок пуст.

Женя и Лиля идут вдоль длинного забора, за которым виднеются заводские корпуса.

— Ну вот, здесь снаряды делают, — говорит Лиля.

— Настоящие?

— Самые настоящие. А делают их такие же мальчишки, как ты... Незачем тебе с нами оставаться. Иди к ним. А я к тебе в гости приходить буду.

Над проходной объявление: «Требуются ученики не моложе четырнадцати лет».

Старик-охранник с берданкой пьет чай вприкусу.

— Братишку привела, — выпаливает Лиля. — В ученики.

Охранник с сомнением смотрит на Женю:

— А ему четырнадцать есть?

— Есть, есть... Правда, метрики во время эвакуации затерялись...

— У всех они затерялись... — ворчит охранник. — Все не дураки... А у тебя документы есть?

Лиля роется в сумочке, из нескольких паспортов выбирает один.

— Ладно, проходите... — говорит охранник. — Паспорт у меня останется.

Лиля и Женя проходят мимо охранника сквозь вертушку. Над вертушкой надпись: «Болтун — находка для шпиона».

— Помогла мне моя ксива... — усмехается Лиля.

— Лиля, а если бы ты была немецкая шпионка? — удивленно спрашивает Женя.

— У них фашистские знаки на лбу... — смеется Лиля.

Лиля и Женя идут мимо отдела кадров, где в очереди стоят мальчишки чуть постарше Жени.

— Приняли! — радостно кричит один мальчишка, выбегая из дверей. — В токарный! К самому Федоскину!

Выходит другой мальчишка, он размазывает слезы кулаком по щекам, мотает головой:

— Не берут... Говорят, через год приходи, когда четырнадцать стукнет... А у меня две сестренки на руках...

Из очереди советуют:

— А ты к Федоскину сходи... Может, он повлияет...

— Федоскин, — повторяет Лиля и спрашивает очередь: — А кто такой Федоскин?

— Как это кто? Ты что, не знаешь? С неба свалилась что ли? Бригадир самый наилучший, — отвечают из очереди.

Лиля и Женя входят в токарный цех.

У токарных станков мальчишки в спецовках обтачивают снарядные головки. Глаза мальчишек сосредоточены, серьезны. Чтобы доставать до станков, мальчишки стоят на деревянных подставках, похожих на маленькие пьедесталы.

Лиля подходит к пожилому мастеру в железных очках, скрепленных ниткой, который ходит между станков.

— Скажите, вы Федоскин?

— Нет, не я...

— А где его найти?

— Да вон, у второго станка слева...

Лиля оглядывается и пораженно видит чумазого курносого пацана лет пятнадцати, на такой же деревянной подставке, как у всех других мальчишек.

Руки его работают с деловитой яростью.

— Товарищ Федоскин! — кричит Лиля сквозь шум станка.

— Ну, я Федоскин... — отвечает пацан, не отрываясь от работы. — Чо надо?

Шпиль с размаху бьет Лилю, швыряет ее к стене.

— Врешь, что убежал... По глазам вижу — врешь... От тебя он не убежит... А чо, ежели ментам нас заложит? Где он, где?

Женя стоит на деревянном пьедестале у токарного станка.

Рядом с ним — Федоскин. Брызжет железная стружка. Женин лоб — в поту от напряжения.

— Выключи станок! — приказывает Федоскин. — Ты картошку чистил когда-нибудь?

— Ну, чистил... — неохотно говорит Женя.

— Врешь, не чистил... Стружку слишком толсто снимаешь... Снаряда не останется...

Дай покажу! Вишь, какая тоненькая стружка пошла... А ну, попробуй сам!

— Во-во! Седни вечером в общежитии тебе уже картошку можно будет доверять... — смеется Федоскин и подзывает пожилого мастера. — Дядь Гриш, смотри-ка... С первого разу у него пошло... Ну и руки! Последи-ка за ним, а то мой станок застоялся...

— Ты Федоскина держись, внучок... — говорит мастер, наблюдая за Жениной работой. — Он у нас мужик соображающий... Вот у меня сколь внуков! Конечно, не ангелы, и курят вовсю, но зато — все непьющие... Куда же ты руки под резец суешь? Они тебе, паря, ишо пригодятся. А то, когда женишься, жену обнимать нечем будет...

— Я не женюсь... — буркает Женя.

— Это почему же?

— Так... — уклончиво отвечает Женя, а в ушах сквозь грохот станков звучит голос Лили: «Если бы вы могли читать в моем сердце, — сказал Д'Артаньян, — вы увидели бы в нем такое горячее любопытство, что сжалились бы надо мной, и такую любовь, что в эту же минуту удовлетворили бы мое любопытство...»

Раздается гудок.

— На митинг, огольцы! — кричит мастер.

Мальчишки останавливают станки и сразу преображаются, становясь снова детьми. С хохотом, шумом, толкаясь, как будто на переменке, они вываливаются из цеха.

Посреди двора — толпа рабочих, состоящая из мальчишек, стариков, женщин.

На платформе со штабелями снарядов армейский капитан на костылях, директор завода.

Капитан обращается к стихнувшей толпе:

— Товарищи рабочие! Сердечное спасибо от защитников Москвы за ваши снаряды. Будет время, и до Берлина они долетят!

Собравшиеся аплодируют, восторженно свистят.

Капитан оглядывается и видит, что перед ним в основном дети.

— Гитлеру и невдомек, что у нас две армии — одна взрослая, а другая — детская. Такую двойную армию ему не победить!

— А как же мы, бабы? — смеется женщина, опершаяся о метлу. — Забыли про нас, товарищ начальник?

— Как же про вас забыть, товарищи женщины? — отвечает капитан. — Вы, можно сказать, верховное командование тыла...

Женщины хохочут. Говорит директор.

— Товарищи! Разрешите вручить переходящее красное знамя бригадиру токарного цеха товарищу Федоскину...

Федоскин, шмыгая носом, забирается на платформу, принимает знамя.

Мальчишки-оркестранты играют туш.

— Скажи чего-нибудь, Федоскин, — понизив голос, говорит директор.

— А чо говорить-то... — топчется Федоскин. — Вы вот футбольный мяч обещали нам достать, а сами зажали...

— Достану, достану, — умоляюще шепчет директор. — Ты речь скажи...

Федоскин снимает засаленный треух, кричит толпе:

— Не подведем, ребя?

— Не подведем! — отвечает хор мальчишеских голосов.

Федоскин обращается к капитану, протягивает ему руку:

— Народ говорит — не подведет. Значит, порядочек... — И, стрельнув глазом на директора, добавляет: — Только чтоб футбольный мяч был, а то мне перед народом неудобно...

Федоскин спрыгивает с платформы, и под его знамя становится бригада — такие же пацаны, как он сам.

Под звуки марша они идут обратно в цех, и среди них — Женя.

— Эй, новенький, тебя там спрашивают! — кричит из проходной охранник. — Говорят — от сестры, от Лили...

Женя отделяется от мальчишек, выходит из проходной, но у ворот никого нет.

Женя поворачивается, но тут на него набрасываются сзади, зажимают рот рукой.

Шпиль, Хруст и Глухарь тащат упирающегося Женю по темным переулкам. Они пьяны.

— Пролетарием решил заделаться! — зло говорит Шпиль. — Тоже мне фраер нашелся! А мы тебя домушником сделаем... Вот будет подарочек твоей прекрасной даме! С какого дома начнем? А вот хотя бы с того! Глухарь, оставайся на стреме... — Шпиль и Хруст втягивают Женю в длинный барачный коридор. Одна из дверей приоткрывается, оттуда высовывается женская голова в бигуди и в ужасе скрывается. Слышен звяк закрываемых дверных цепочек, замков.

Ишь, все как клопы попрятались... — усмехается Шпиль.

На двери в конце коридора — висячий замок.

— Чем не замок для начала! — громко гогочет Шпиль и сует в руки Жене маленький ломик. — Держи фомку! Всовывай в пробой!

Женя неумело выворачивает железную петлю вместе с замком.

— Очко! — довольно говорит Шпиль. — А ну-ка, наляг на дверочку! А вдруг там бриллианты!

Женя толкает дверь, но она не поддается.

— Давай, давай — приналяг... Шума не бойся... Здесь телефонов нету... — подбадривает его Шпиль.

Шпиль, раскачав Женю, бросает его на дверь и с размаху сам наваливается на нее.

Дверь, срываясь с петель, рушится. Шпиль и Женя падают вместе с ней. Но оказываются они не в комнате, а во внутреннем дворике, полном нетронутого и глубокого снега. Дверь лежит на сугробе. Шпиль, чертыхаясь, встает, отряхивается. В его глазах — злой испуг. Хруст не выдерживает и прыскает в кулак. А Женя изумленно оглядывается, как будто попал в неожиданную сказку. Весь дворик залит голубым лунным светом. Женя медленно поднимается с двери и застывает, потрясенный красотой мерцающего снега, сталактитами свисающих с крыши сосулек, луной, разлившейся по снегу, звездами, мерцающими в чистой холодной высоте.

Женя забывает про Шпиля, про Хруста и тихо говорит, прикасаясь рукой к огромной, серебряно светящейся сосульке:

— Как красиво!

На столе опять бутылки, карты.

Осоловело покачиваются Хруст и Глухарь. Шпиль тоже пьян, но в его глазах — напряженная тяжелая злость.

— Домушника из тебя, ангелочек, не получилось...

Шпиль хватает Женю за руки, рассматривает пальцы.

— Но, может, щипач получится? Это же пальцы щипача! — восхищается Шпиль.

— Не щипача, а скрипача... — поправляет Лиля.

— Был мальчишка скрипачом, стал перронным щипачом — ухмыляется Шпиль. — Пора уж тебе настоящему делу обучаться...

Лиля становится рядом с Женей, прикрывая его собой.

— Не марай, его Шпиль! Он чистый мальчик...

Глаза Шпиля звереют.

— Ах, он чистый! А я грязный? Я тоже был чистенький, когда в люльке лежал. Но меня из люльки взяли и прямо в лужу швырнули! Встал, а меня грязью обдали. Отмыться пробовал, а меня опять мордой — в грязь. Тогда я и мыться перестал! Гигиеничней! Грязь убивает всех микробов! На грязном грязь не видна! А потом вокруг огляделся и увидел — все грязные... Только один свою грязь красивыми словами прикрывает, а я — нет...

— Не все грязные... — твердо говорит Лиля.

— Ты, может, скажешь, что ты — чистенькая? — кричит Шпиль. — А кто тебя из канавы вытащил? Думаешь — отмылась? Я для тебя, значит, грязный... Меня уже совсем забыла... Вокруг этого пацана, будто квочка, крутишься. Оттереться об него от грязи хочешь? Чистюлю из себя корчишь? Этот шпингалет для тебя стал важнее, чем я! А он из тебя прекрасную даму воображает! Пусть он увидит, какая ты есть...

Теперь Женя прикрывает ее от Шпиля, вцепляясь зубами в его руку...

Шпиль, скривясь от боли, отшвыривает Женю и приказывает Хрусту и Глухарю:

— А ну-ка, посадите его в первый ряд, как в театре! Пусть смотрит спектакль!

Хруст и Глухарь хватают отбивающегося Женю, усаживают его на стул посредине комнаты, заламывая руки за спину стула.

Лилина рука выныривает из сумочки с браунингом:

— Попробуй тронь!

Шпиль делает обманное движение, бьет Лилю ребром ладони по запястью.

Шпиль наступает сапогом на упавший браунинг.

Шпиль продолжает надвигаться на Лилю, прижимая ее к кровати.

— Не-ет! — раздается крик Лили.

Женя с ужасом и отвращением закрывает глаза, полные слез.

Хруст, усмехаясь, пальцами насильно открывает ему веки, заставляет смотреть.

Над заснеженным деревянным вокзальчиком надпись: «Станция Зима». Ясный зимний день. Редкие торговки продают семечки, палочки серы, махорку.

Рядом с московским эвакуационным поездом на перроне сидит в инвалидной коляске старая кукольница, ловя лицом солнечные лучи и мастеря Карабаса-Барабаса. Около кукольницы — ее прежний собеседник, сморщенный старичок, скручивающий «козью ножку». Эвакуированные дети, высыпавшие из вагонов, играют в снежки, лепят снежную бабу. Старик раввин по-прежнему читает талмуд, прогуливаясь по перрону с одеялом, наброшенным на плечи.

— Вместо недели — три месяца сюда ползли, — говорит фиксатая проводница матросу. — Не довезли до места Женю-скрипача... Где он сейчас?

Проводница глядит на кольцо Жениной мамы, сверкающее на ее мизинце.

— А может, он в Москву вернулся, — предполагает матрос.

Сморщенный старичок говорит кукольнице:

— Я так полагаю — эта война последняя.

— Идеалистическое предположение, — с сомнением отвечает кукольница. — Почему же вы так думаете?

— Да потому, что эта война — самая страшная. Она все народы так по башке стукнула, что, может, все люди потом навсегда одумаются... — покряхтывает старичок.

— Любая война — самая страшная, — отвечает кукольница. — После первой мировой войны тоже казалось, что все одумаются. Помните?

— Как не помнить... — вздыхает старик. — Я еще горчичного газу глотануть успел. Но из сегодняшней войны та война какой-то махонькой кажется.

— А вдруг в будущем предстоит такая война, из которой эта тоже покажется махонькой? — говорит кукольница. — Люди что-нибудь новое изобретут! Почище сегодняшних бомб. И на других людях захотят попробовать...

— Выходит, одни люди для других людей — вроде кроликов? — сокрушенно задумывается старик.

— К сожалению, — кивает кукольница.

— Так, может, науку надо остановить? А не то — не дай бог, чего наизобретают...

— Науку не остановишь, — покачивает головой кукольница. — Когда-то в Англии было такое движение — луддитов... Они первые паровозы разрушали. А паровозы, как видите, ходят...

— Ну, не очень-то, — усмехается старичок.

— И самолеты летают, — продолжает кукольница. — Когда-то мы Уточкина цветами закидывали. Нам и в голову не приходило, что с самолетов бомбы станут забрасывать. А вот Блок это предсказал: «Ночной летун, во мгле ужасной земле несущий динамит...»

— Кто предсказал? — спрашивает старичок.

— Блок... Был такой поэт. Ну, как Есенин, — объясняет кукольница.

— Кто? — опять переспрашивает старичок.

— Про Есенина не слыхал, — вмешивается матрос. — А вот Блока знаю. Он «Двенадцать» написал. Про революцию. Здорово. Не хуже Симонова.

— Нет, не только про революцию, — улыбается углами губ кукольница, — и про Христа немножко тоже... Хотя во время граждан-

ской войны конец этой поэмы читали иногда так: «В белом венчике из роз впереди идет матрос»... А вот как же вы Есенина не читали? Ах, да, я и забыла, что его сейчас не переиздают... Ничего, это пройдет... И эта война пройдет... А вот другие войны, боюсь, опять будут...

— Значит, война всегда будет? — спрашивает старичок

— Пока люди не изменятся — всегда...

— Изменятся! Заставим! — стукает кулаком здоровой руки матрос по ручке инвалидного кресла и вдруг вспоминает: — А вот Дуся моря все равно не увидит.

— Заставить людей измениться нельзя... — грустно усмехается кукольница. — Когда заставляют, иногда бывают совсем противоположные результаты...

— Ну, а как их изменить, людей-то? — почесывает затылок старичок.

— Начинать изменение людей надо с детей...

— А сколько на свете сейчас детей? — напрягает воображение старичок.

— Наверно, около миллиарда, — отвечает кукольница.

— Ух, ты... — говорит матрос. — Ничего себе — детский сад. Сколько же на миллиард детей Макаренок надо!

— Да ведь если на миллиард хороших людей только тыща подлецов будет, то и тогда они делов наделают — не расхлебаешь, — замечает старичок.

— Карабасов-барабасов не так много на свете, — говорит кукольница. — Но почему-то именно они всегда владельцы кукольных театров.

По перрону вдоль поезда идет высокая прямая старуха с грустными спрашивающими глазами.

Старуха подходит к фиксатой проводнице.

— Поезд московский? — спрашивает старуха.

— Московский, — неохотно отвечает проводница.

— Внук мой вам не попадался? Женей звать. На скрипке играет. Три месяца к поездам хожу.

Проводница обомлевает, бросается к старухе, всхлипывает на ее плече.

— Ой, не уберегла... не уберегла... Потерялся... Еще до Урала потерялся.. Прости ты меня, Христа ради.. От него только рюкзак да чайник остались... А скрипку с собой взял...

Проводница бросается в вагон, выносит рюкзак, чайник, всовывает старухе.

Старуха молча поворачивается, уходит.

Проводница догоняет ее, срывает с мизинца кольцо, отдает старухе:

— А это матери его кольцо... Возьмите обратно... Вы не подумайте — я на чужой беде наживаться не хочу...

Шпиль тяжело дышит. Он мрачен, и в его глазах — никакого победительного торжества.

Хруст и Глухарь уже не держат Женю, но он продолжает сидеть, не двигаясь, с руками, заломленными за спинку стула, неподвижно уставившись в одну точку.

— Ну чо, снова сбанкуем, чо-ли? — угрюмо говорит Шпиль, садясь за стол и перетасовывая карты.

Шпиль не замечает, что истерзанная, с кровоподтеками на лице Лиля подползает к браунингу и хватает его, наставляя обеими руками на Шпиля.

Шпиль, увидя это, встает и идет на нее, продолжая растасовывать карты.

— Стреляй, — говорит Шпиль. — Только насмерть. Не промахнись, Лилон.

Лиля стреляет.

Шпиль медленно оседает на пол, но руки его продолжают тасовать колоду.

— Правильно, — говорит Шпиль. — Все правильно... Давно надо было...

Руки его слабеют, карты медленно высыпаются из них, и Шпиль падает.

В страхе смотрят на его тело окаменевшие Хруст и Глухарь.

Лиля бросается к Шпилю, обхватывает его руками, целует, воет.

Где-то невдалеке раздается милицейский свисток, затем второй.

Хруст и Глухарь бросаются в дверь.

Милицейские свистки все ближе.

Лиля последний раз целует Шпиля, хватает Женю за руку, и они выбегают тоже...

Лиля и Женя трясутся в товарняке, набитом солдатскими сапогами.

Лиля, упав головой на сапоги, рыдает.

— Лиля, значит, он не был плохой, если тебе его жалко? — спрашивает Женя.

— Не был, — отвечает сквозь слезы Лиля.

— Значит, он был хорошим? — спрашивает Женя.

— Не был, — бормочет Лиля, захлебываясь.

— А каким же он был, Лиля? — спрашивает Женя.

— Несчастным, — говорит Лиля, припадая к Жене и обнимая его. — Они тебя избили, бедного, руки тебе выламывали... Тебе сейчас не больно?

— Не больно, — отвечает Женя.

— А меня ты не презираешь? Ты меня не любишь?

Женя прижимается к ней, шепчет:

— Я тебя еще больше люблю.... Хочешь, я тебе «Трех мушкетеров» почитаю?

— Хочу, — покорно отвечает Лиля.

Женя вынимает из кармана потрепанную книжку и, садясь поближе к щели, в которую проникает свет, читает:

— «Кардинал в эту ночь плохо спал. Мучала подагра и мысли о том, что король все более отдаляет его от себя...»

Женя отрывается от книги.

— Лиля, а что такое подагра?

Но Лиля спит. Женя целует ее.

— Я люблю тебя, Лиля, — шепчет Женя.

Женя дышит на свои замерзшие руки. Женя смотрит на раскинутые руки Лили, и тихонько, стараясь не разбудить ее, всовывает ее руки в два солдатских сапога. Затем Женя надевает два сапога на свои руки и тоже засыпает, обняв Лилю одним сапогом.

— Нас отводят на запасной путь, — говорит Лиля, глядя в щель вагона. — Надо выбираться. Подбери себе пару сапог, а то твои ботинки каши просят... Возьми самые маленькие, а если все равно будут велики, я шарф пополам разорву — портянки тебе сделаю.

— Нет, — говорит Женя. — Я не солдат. А сапоги солдатские.

— Женя, а ты знаешь, где мы? — вдруг говорит Лиля. — Ну-ка, возьми посмотри сам!

Женя прижимается к щели и видит надпись над деревянным вокзальчиком: «Станция Зима».

Лиля и Женя идут по пустынным зиминским улицам.

Старинные пятистенки с резными наличниками, иногда осевшие в землю по уровень подоконников. Сквозь заиндевелые окна на подоконниках алеют герани. Лиля останавливается на углу, вынимает зеркальце и, набрав в ладонь снега, смывает с лица остатки краски.

— Какая тишина! — говорит Лиля. — Кажется, что и войны нет.

От их шагов на улице громкий одинокий скрип.

И вдруг Лиля и Женя переглядываются.

Откуда-то слышны песни, музыка.

Лиля и Женя заворачивают за угол. Дорогу им преграждают две старухи несколькими связанными белыми полотенцами.

— Пожалуйте на свадьбу... Гостями будете!

Лиля и Женя видят перед собой настежь распахнутые ворота и двор, набитый людьми.

Лиля и Женя входят во двор, непонимающе озираясь.

Вокруг них кружатся подвыпившие бабы и девки, оттаптывая на снегу цыганочку и припевая:

Милый в армию уходит,
Я за поездом бегу.
Примерзают к рельсам слезы —
Больше плакать не могу.
Милый мой, шинелькой стану,
Обниму всего тебя.
А пробьет шинельку пуля,
И убьют с тобой меня.

К воротам подкатывает кошевка, взвизгнув полозьями. С нее сводят под руки мальчишку лет десяти, оказывая ему знаки уважения. На мальчишке — шубейка внакидку, под

которой виднеется красная шелковая рубаха, перехваченная пояском с кистями. Из-под ушанки торчит прямая жесткая челка. Глаза усталые, но цепкие.

— Толян-артист приехал! — восхищенно шепчут вокруг, аплодируют.

Толяна поднимают на руки, торжественно несут в избу.

Толпа вталкивает в избу Лилю и Женю.

В избе за сдвинутыми столами сидят четыре напряженных, стриженных наголо юных жениха с четырьмя зареванными невестами. У всех женихов в нагрудных карманах торчат срезанные алые цветки гераней. На столе — четверть самогона. Подвыпившая баба играет на трехрядке.

— Горько! — кричит баба, отрываясь от трехрядки и опрокидывая стакан водки.

Женихи церемонно целуют невест, а те, не отрываясь от них, повисают, громко рыдают.

— Толяну место, Толяну! — раздается крик. Услужливые руки снимают с Толяна шубейку, ушанку. Толян входит в середину освободившегося пространства, раскланивается. Потом поправляет челку, подтягивает поясок с кистями и делает знак бабе с трехрядкой.

Та начинает — сначала медленно. Толян ходит гоголем по полу, ударяя ладонями о подметки, о колени. Старики и старухи, взяв в руки деревянные ложки, отбивают ими такт по столу.

Толян пляшет вприсядку, превращается в огневой вихрь, плещущий красными шелковыми рукавами. Дробно стучат деревянные ложки. Рыдают невесты.

Затаив дыхание, смотрят Лиля и Женя на эту совсем не веселую свадьбу.

Один из женихов берет невесту за руку, тянет ее куда-то.

Жених и невеста незаметно ускользают, протискиваясь сквозь гостей, глядящих на Толяна. Жених накидывает на плечи невесте полушубок, вводит ее в голубятню. Голуби встревоженно воркуют, трепыхаясь, прижимаясь к прутьям.

— Ничо, вернусь — ишо вас погоняю, — говорит жених, стараясь быть веселым.

Невеста одним движением плеч сама сбрасывает полушубок на пол, усеянный голубиными перьями. Невеста поворачивается к жениху спиной.

— Расстегни — говорит невеста. Жених неловко путается в пуговках на платье. Невеста вдруг выскальзывает из всего и остается перед женихом, защищенная только комком платья в руках.

А вокруг воркуют голуби.

Толян останавливается, раскланивается, приглаживает челку.

Толян замечает Женю, резко спрашивает:

— Ты откуда?

— Из Москвы, — говорит Женя.

— А, приехали москвичи глотать кирпичи... — недоброжелательно говорит Толян.

Ему на плечи накидывают шубейку, надевают ушанку, ведут к выходу, сажают в сани.

— А теперь — на другую свадьбу! — говорит старик, садящийся рядом с Толяном.

— Не могу... — говорит Толян. — Ноги отымаются... Уже четверта свадьба седни...

Старик стаскивает с него сапоги, зачерпывая снег на ходу с мчащихся саней, растирает босые ступни мальчика.

— Потерпи, Толян... потерпи... Дело тако — война... На фронт парни уезжают... Уважать надо...

— Есть хочу... — говорит Толян.

Старик развязывает узелок, достает из него куриную ножку.

Толян разламывает ее руками и жадно ест.

Старик засовывает его ступни себе на грудь под доху.

— Терпи, раз ты артист...

Зиминский военкомат.

Держась одной рукой за перила и сжимая в другой руке раскрытые похоронки, с крыльца военкомата сходят женщины. Женщины движутся медленно, как во сне, неверяще вглядываясь в буквы. Голоса женщин складываются в тихий, все нарастающий вой. А навстречу им движется другой вой — это

матери и невесты хватаются за юных новобранцев с фанерными чемоданчиками. Среди них и трое женихов с алыми геранями в петлицах, выглядывающих из распахнутых полушубков. Четвертый жених — с голубиными перьями на полушубке — догоняет своих товарищей. Хмельные, с возбужденными, по-мальчишески лихими лицами новобранцы конфузливо отстраняют женщин.

— Стройсь! — раздается голос начальника военкомата.

Матери и невесты вбегают в их ряды, вцепляются в сыновей и женихов.

— Равнение направо! Шагом-арш! — командует начальник военкомата.

Новобранцы неумело маршируют, ослепительно сверкая молодыми крепкими зубами...

На них виснут женщины, волочатся за ними по снегу, воют.

Плач женщин, получивших похоронки... Плач провожающих на войну сыновей и женихов.

Шествие новобранцев замыкает баба, играющая на трехрядке.

Священник, выйдя из маленькой деревянной церквушки, осеняет это шествие крестом. В снег ручкой вниз воткнута фанерная лопата. На фанере надпись «В фонд обороны». На простыне, расстеленной на снегу, — деньги, облигации, серьги, брошки, часы. Около простыни величаво стоит женщина-милиционер, постукивает валенком о валенок.

Пожилая женщина кладет на простыню несколько ложек.

Старик со старухой снимают рукавицы, стягивают с пальцев обручальные кольца.

Пьяненький забулдыга подходит к женщине-милиционеру, трясущимися руками разворачивает тряпицу с прилипшими к ней табачными крошками. Внутри тряпицы — золотой самородок.

— Берите меня... — сипло говорит забулдыга... — Сколько лет прятал...

Женщина-милиционер, не теряя величавости, кивает ему на простыню.

Забулдыга кладет самородок и, пятясь, кланяется как бы не замечающей его женщине-милиционеру.

Лиля вынимает из ушей сережки, бросает на простыню.

К простыне подходит высокая прямая старуха с самоваром.

— Ну, куда с самоваром-то... — ворчит женщина-милиционер.

— А он серебряный... Ишо николаевский...— оправдывается старуха.

— Бабушка, — кричит Женя и бросается к ней.

Женя лежит на полке бани, блаженно зажмурившись. Бабушка брызжет на каменку из железного ковшика, хлещет Женю по спине березовым веником.

Женя визжит.

— Венчиком вдоль спинки, чтобы ни хворинки! Веничком по попке, чтобы ни хворобки! — приговаривает бабушка. — А теперь в сугроб ничком, оботри себя снежком!

Женя выбегает из бани и вдруг застывает.

На снегу стоит Лиля. По ее плечам свободно струятся распущенные волосы. На спине поблескивает прилипший березовый лист. Лиля зачерпывает ладонями снег и растирается. Лиля поднимает к небу руки и кажется, что достает кончиками пальцев до садящегося солнца, алеющего над черными крышами изб. И вдруг движения Лили становятся медленными-медленными.

Лиля плавно опускается в сугроб, плавно переворачивается в нем, как будто куда-то плывет.

Лиля машет рукой, зовет Женю.

А он не может сдвинуться с места и смущенно опускает глаза.

Размеренно тикают старинные ходики.

Светятся лампадки икон.

Потрескивают дрова в русской печке.

На столе — шаньги, брусничное варенье.

Женя, Лиля и бабушка пьют чай.

Бабушка, держа на ладони блюдце, степенно дует на чай.

Повторяя ее движения, дуют на свои блюдца Женя и Лиля.

— Больша война, — говорит бабушка. —

Ох, больша... Да и ты уже большой. Год назад, когда в Москву к вам в гости приезжала, ты ишо маленький был. А теперь большой.

Бабушка кладет на скатерть кольцо.

— Узнаешь? — спрашивает она Женю.

— Мамино, — говорит Женя.

— От проводницы. Не довезла она тебя, а кольцо вернула. — Бабушка обращается к Лиле.

— А ты довезла. Низкий поклон тебе. Возьми кольцо.

— Не надо, — говорит Лиля.

— Обидишь, — говорит бабушка.

Лиля отрицательно мотает головой.

— Это чо же за кольцо тако неразменно, — задумчиво вертит его бабушка. — Война зла штука, и многи на ей озлевают... А вот не все... Кто хватат, чо может, а кто дает, чо может... Ни за чо дает, за так... А вить на этом ни за чо и душа человечья держится... Душа — она неразменна. Вроде этого колечка.

Бабушка поглаживает кольцо морщинистым пальцем, а Лиля и Женя снова видят перед собой старика и старуху, медленно опускающих обручальные кольца на простыню возле церкви. И сквозь эти обручальные кольца, ставшие огромными, летят краснозвездные самолеты.

В углу избы, огороженном досками, ворочается теленок. Теленок приподнимается на разъезжающихся копытах, тянет губы к клеенчатому листу фикуса и не может достать.

Рядом с теленком, под фотографиями своей мамы в роли Чио-Чио-Сан и отца в гимнастерке и портупее спит Женя.

Женя видит сон.

По Красной Площади идет колонна мальчишек в промасленных спецовках, повернув головы к Мавзолею и прижав к груди снаряды. Среди мальчишек — Федоскин с красным переходящим знаменем и его бригада.

Затем идет колонна мальчишек, упирающих в подбородки скрипки и взмахивая смычками. Среди этих мальчишек — Женя.

А за этой колонной — все в красных шелковых рубашках и поясках с кистями пляшут вприсядку другие мальчишки, и среди них — Толян-артист.

Бабушка доит корову, сидя на табурете.

Белые струи мелодично звенят о ведро.

Бабушка оглядывается, почувствовав на себе взгляд.

Бабушка видит Лилю, прислонившуюся к косяку коровника.

— Чо не спишь? — спросила бабушка.

Лиля порывается сказать:

— Уеду я. Ни к чему я вам... Вы же про меня ничего не знаете.

Бабушка с незлобивой сердитостью не дает ей говорить:

— Кто же тогда землю копать будет, ежели все только в себе станут копаться! А нука, подои. Умеешь?

— Не умею, — чистосердечно признается Лиля, садясь на табурет вместо бабушки.

— Да ты за сиськи не дергай... Вымя нежно оглаживай и потихоньку дави, — учит бабушка. — Отец-то у Жени без вести пропал. Только ты ему не говори... А куда же скрипка-то его делась?

— Растоптали... Спекулянты на базаре сапогами, — тихо отвечает Лиля.

— Ежели бы только скрипки война проклятуща растаптывала, — говорит бабушка. — А то ведь людей растаптыват... Скрипку другу можно сделать, а вот человека не сделаешь.

— И меня растоптали, — шепчет Лиля.

— Ничо... Срастешься, — сурово говорит бабушка, не давая ей уходить в себя. — Да чо же ты, девка, мимо ведра доишь? Во-во... Теперь все путем.

Женя сидит за партой, изрезанной перочинными ножами. Рядом — мрачновато косящийся на него Толян-артист.

Молодая учительница в очках говорит:

— Прежде чем приступить к сочинению, я бы хотела, чтобы мы с вами подумали вслух, что такое Родина!

Вскакивает толстощекая девочка с первой парты, бодро выпаливает:

— Родина — это товарищ Сталин.

— Так, — говорит учительница. — Хорошо... Но ведь могут быть и другие ответы.

— Родина — это значит... это значит... там, где я родился, — запинаясь, говорит мальчишка со щекой, перевязанной носовым платком. — Значит, станция Зима и есть моя родина.

— Так, — говорит учительница. — Тоже неплохо. Но ведь станция Зима — это только маленькая, первоначальная Родина.

— Советский Союз! — снова вскакивает толстощекая девочка.

— Еще дети, подумайте еще, — терпеливо расхаживает между партами учительница.

— Земной шар! — поднимается худенький мальчик.

— А как насчет вселенной? — ехидничает толстощекая девочка.

— Ну, а ты что скажешь, Толя? — спрашивает учительница Толяна-артиста.

Толян-артист неохотно поднимается, то поднимает, то опускает крышку парты.

— Да ничо не скажу. Чо языком болтать-то!

— А если не болтать, а всерьез? — настойчиво спрашивает учительница. — Что такое Родина?

— Ну, мамка моя... Ну, батяня, — выдавливает из себя Толян.

— Так он же на фронте убитый — твой батяня, — выкрикивает толстощекая девчонка и вдруг, сама сообразив, что сказала нечто недопустимое, прижимает ладонь к губам, испуганно и виновато тараща глаза.

В классе воцаряется мертвое молчание. Вскакивает другая девочка, кричит на толстощекую:

— Да врут они, похоронки... Вон Зинка Козырева на отца похоронку получила, а через неделю письмо, что живой.

Губы Толяна кривятся, но он собирается, не разрешает себе плакать, хрипло выдыхает:

— Ну, а ежели убит мой батянька, так чо, он не Родина, чо ли?

Учительница подходит к Толяну, хочет погладить его по голове, но он резко отдергивается, садится за парту.

Учительница откашливается и, борясь с волнением, продолжает, стараясь говорить как можно спокойнее;

— Мне кажется, что лучше всех тему Родины понял именно Толя. Родина — это не просто географическое понятие, не березки, не сосны. Родина — это прежде всего люди. А люди начинаются для нас с матери, отца, с наших друзей. — Учительница подходит к окну, задумывается и тихо добавляет. — И вы сами — это Родина.

Скрипят детские перышки.

Сочинение пишут в самодельных тетрадках, сшитых из газет, между строчек Совинформбюро.

Звонит звонок.

Дети выбегают из школы, размахивая портфелями, пуляя друг в друга снежками. Толян прикручивает к валенкам коньки веревкой с палочкой, сидя на ступенях школьного крыльца.

Рядом прикручивает коньки Женя.

Женя искоса поглядывает на Толяна. Ему хочется с ним заговорить. Но Толян как будто не замечает его.

Толян, прикрутив коньки, поднимается и прицепляется проволочной клюшкой за борт полуторки, катясь за ней по заледенелой улице. Рядом кто-то сопит.

Толян оглядывается и видит, что рядом тоже прицепившийся к борту Женя.

— Давай дружить, — говорит Женя.

— Ишо чо, — грубовато цедит Толян. — Отзынь от меня.

— Не отзыну, — говорит Женя.

Толян отцепляется. Отцепляется и Женя. Женя протягивает руку.

Толян берет его руку и начинает ее сжимать — все сильней и сильней.

Женя морщится от боли.

— Не надо, — просит Женя.

— Ну чо, — говорит Толян. — Где тебе со мной дружить, ежели ты такой слабак.

— Я не слабак, — говорит Женя. — Я руки берегу... Для скрипки. Пусти.

Толян выпускает его руку.

— А ты чо, на скрипке можешь?

— Могу, — говорит Женя, снимая варежку и растирая пальцы.

— А где же твоя скрипка? — недоверчиво спрашивает Толян, спускаясь к пруду и катясь по льду, покрытому снегом.

— Сломали, — говорит Женя, еле поспевая за ним.

— Кто? — удивляется Толян. — Скрипка же большущих денег, однако, стоит.

Перед Толяном и Женей неожиданно вырастают трое подростков постарше — тоже на коньках, с цыгарками в зубах. У одного из них торчит из кармана бутылка водки.

— А, Толян-артист! Мое почтение! — ухмыляясь, говорит один из подростков, по виду главарь. — А ну-ка, изобрази нам чо-нибудь! Пройдись вприсядку на коньках! Водяры хошь для вдохновения, или как там у вас, артистов, это называется?

Толян хрумится; хочет проехать мимо, но подростки хватают его.

— Раз уж назвался артистом — пляши! Народ требует! — гогочет главарь.

Толян наклоняется, с разбегу бьет его в живот головой. Главарь падает и в ярости визжит:

— Бей его! По ногам коньками, чтобы не плясал, воображала.

Подростки набрасываются на Толяна, норовят ударить его коньками по ногам.

Женя взмахивает проволочной клюшкой, наотмашь бьет нападающих. Подростки улепетывают.

— Это чо же тако получатся? — говорит Толян задумчиво. — Они мне по ногам врезать хотели, а я тебе чуть руку не покалечил...

Толян протягивает руку Жене.

— Ладно, давай дружить. Да ты не бойся — я теперь не в полную силу пожму.

Стрекочет киноаппарат в маленьком клубе. На экране показывают документальный фильм о разгроме немцев под Москвой. Зал набит восторженными школьниками.

Рвется лента, и зажигается свет.

Мальчишки оглушительно топают ногами, орут: «Сапожники!»

В кабине киномеханика Лиля, с неловкой торопливостью склеивающая киноленту. И вдруг распахивается дверь кинозала, и в нее вбегает женщина, растрепанная, в валенках на босу ногу, с обезумевшими от радости глазами, размахивая треугольником солдатского письма:

— Толян! — истошно кричит женщина, — Толян!

Женщина взбирается на сцену перед экраном: — Толян! Толян!

Из рядов вскакивает Толян с портфелем под мышкой, бросается к ней.

— Жив батянька! Жив! — кричит женщина, обнимая Толяна.

Толян оборачивается лицом к замершему залу, счастливый, плачущий, размахивая письмом.

Свет выключается, на экране появляются немцы, понуро бредущие под конвоем.

Но Толян не замечает ничего. Тень его на экране кажется огромной. Толян бросает портфель в воздух, и из него летят учебники, рассыпаясь во все стороны. Толян сбрасывает пальтишко, потом валенки. Толян начинает плясать, взлетая в воздух в немыслимых прыжках, откалывая вприсядку что-то невиданное.

А на экране, на котором пляшет гигантская тень мальчика, идут наступающие советские солдаты, ползут танки, летят огненные стрелы «катюш».

Под мерцающими лампадками икон бабушка чистит двустволку шомполом. Бабушка зорко прикладывается глазом к стволам.

Бабушка взвешивает на ладони два патрона.

— Всего два жакана, — говорит бабушка, покачивая головой. — Ну, ничо... Медведь сейчас тощой, квелый. Его и на рогатину взять можно. Управимся. Зато с мясом до весны будем.

— Я с вами пойду, — говорит Лиля. — Пусть Женя дома остается.

— И не думай. Одной бабы хватит, — строго говорит бабушка. — Чо за сибиряк, ежели с детства не охотник...

Женя и бабушка идут на лыжах по тайге. Женя волочит санки, на которых лежит рогатина.

У бабушки на плече двустволка.

— Бабушка, а медведи злые?

— Медведей злых не бывает, — отвечает бабушка. — Это только люди бывают злые. На людей медведь не нападет — только рази шатун.

— А что такое — шатун?

— Шатун, это значитца людьми когда-тось пораненный. Шатун за обиду свою мстит.

— Выходит, нехорошо медведя убивать? — спрашивает Женя.

— А коров хорошо? Они вить тоже людей не убивают, — сердито говорит бабушка. — Душу ты мне не растравляй. Ишо тело есть. А оно исть просит. Так уж мы, человеки, прости нас господи, устроены.

Толян стоит перед молодой смазливой женщиной, сидящей на скамейке у ворот.

Женщина щелкает семечки, и шелуха гирляндой свисает с ее губ.

— Здрасьте, — говорит Толян.

— Здрасьте, — отвечает женщина. — Кого я вижу! Толян-артист! Подсаживайся, артист. Хоть с тобой потискаюсь, а то истосковалась... Придется на малолеток переходить.

Толян делает вид, что не слышит ее слов:

— А эвакуированный из Ленинграда у вас стоит?

— Он-то стоит, да у него не... — прыскает в кулак с семечками женщина, но все-таки сдерживается. — Хворат он чо-то. Целы дни лежит. Проснется, водочки попьет, да опять засыпает... И курит, как паровоз... Всю избу продымил.

— А он чо, говорили мне, скрипичным мастером был, чо ли? — осторожно выспрашивает Толян.

— Был, да весь вышел, — отвечает женщина. — Спился. А теперь и пить уж не могет. В руках сплошна трясучка... Просила его ставень починить, да стамеска в пальцах не держится... А ты чо, тимуровец, чо ли?

— Тимуровец, — отвечает Толян. — Можно к нему зайти?

— А может, ко мне? — потягивается под шубой женщина. — Я тебя чем-нибудь сладеньким попотчую.

— Так я зайду к нему, — торопливо говорит Толян и поворачивает кольцо калитки.

У порога Толян тщательно обметает веничком валенки.

На железной кровати прямо в ботинках лежит еще не старик, но страшно состарившийся, опустившийся скрипичный мастер. Лицо его покрыто седой щетиной. На стуле около кровати — пепельница, полная недокуренных самокруток, полупустая бутылка.

— Кто там? — услышав скрип двери, даже не повернув головы, спрашивает скрипичный мастер.

— Я по делу, — бормочет Толян.

— По какому еще делу? — говорит скрипичный мастер. — Все мои дела кончились.

— Дяденька, вы скрипок больше не делаете? — спрашивает Толян.

Скрипичный мастер наконец поворачивает к нему голову.

— Не делаю. Давно не делаю. Я и самокрутку сейчас толком сделать не могу. Да и кому нужны сейчас скрипки!

— Очень нужны, — говорит Толян. — У меня кореш есть — москвич. Он в музыкальном учился. Ему скрипку сломали. Дяденька скрипичный мастер, сделайте ему новую скрипку! А то он играть разучится.

Скрипичный мастер с трудом подносит бутылку к губам, судорожно пьет, клацая зубами о горлышко. Потом отваливается на подушку, закрывает глаза.

— Э, ты, дурья голова. Да разве сделать скрипку — это просто! Особое дерево нужно.

Толян убеждает:

— Так тайга кругом, дяденька скрипичный мастер.

— На одну хорошую скрипку всей тайги не хватит, — крутит головой скрипичный мастер. — Да не в этом дело. Конец мне. Подыхаю. У меня всю семью бомбой на Фонтанке угробило.

— А у кореша моего отец без вести пропал, — говорит Толян. — И мать у него на фронте.

Скрипичный мастер закрывает глаза, рука его бессильно падает с кровати, касаясь пола.

— Чо с вами, дяденька? — испуганно спрашивает Толян. — Дяденька, вы умерли?

Скрипичный мастер, не открывая глаз, еле шевелит губами:

— Достань из-под кровати чемодан. Достал? Подними крышку. Видишь футляр? Открой его. Дай мне скрипку... только осторожно. А теперь смычок.

Толян кладет ему на грудь скрипку.

Скрипичный мастер, еле держа смычок, проводит по струнам.

— Какой звук! — говорит скрипичный мастер. — Это лучшая моя скрипка... Первая премия на конкурсе скрипок в Венеции... Возьми ее для своего друга.

Толян принимает скрипку и смычок из его рук, вкладывает их в футляр. Уходя, Толян оглядывается.

Скрипичный мастер неподвижен.

— Дяденька, теперь вы взаправду умерли? — спрашивает Толян. Но скрипичный мастер не отвечает.

Бабушка молча показывает Жене на отверстие в сугробе. Снег вокруг отверстия пожелтевший.

— Берлога, — шепчет бабушка. — Крепко, видно, спит косолапый. Выкуривать будем.

Бабушка и Женя ломают сучья, разжигают костер у отверстия.

Лиля поит теленка молоком из бутылки. Теленок пытается встать, тычется мордой в доски загородки.

— На ноги хочешь встать? Ну, попробуй, мой маленький, — говорит Лиля и перетаскивает теленка через загородку.

Лиля пытается поставить теленка на ноги, но его копытца разъезжаются.

— Рано тебе еще на ноги вставать, рано, — говорит Лиля. — А мне уже, наверно, поздно.

Из берлоги, кашляя от дыма и фыркая, вылезает сонный, облезлый медведь.

Медведь недоволен тем, что его разбудили.

Медведь встает на дыбы и идет прямо на уставленную на него рогатину в руках Жени.

Бабушка нажимает курок — осечка.

— К сосне спиной прижимайся! — кричит бабушка. — Держись!

Медведь, махая лапами, рвется на Женю. Но ручка Жениной рогатины гнется под тяжестью тела медведя, и когти его все ближе.

Бабушка снова взводит курок, вкладывает дуло двустволки в ухо медведю, стреляет.

Ломается ручка рогатины. Уже мертвый, медведь рушится всей громадой на Женю, обнимая его и валя в снег.

Бабушка выволакивает Женю из объятий медведя.

— Цел, цел! — всхлипывает бабушка.

Сидя на снегу, Женя видит рядом остекленевшие в невыразимой печали глаза медведя. Женю трясет.

— Ты прости, сердешный, — говорит бабушка медведю. — На том свете мой ответ.

Завывает метель, раскачивая сосны.

Бабушка и Женя, впрягшись в санки, волокут разделанную тушу медведя, накрытую его собственной шкурой.

Кровавые пятна на снегу и следы полозьев заносит метелью, и снег снова целомудренно чист, как будто здесь ничего не случилось.

Тычется мордой теленок в загородку.

Бабушка и Женя, склонившись над столом, глядят на записку: «Ухожу, куда сама не знаю. Век не забуду. Лиля».

Женя кидается к двери, ныряет в метель.

Метель сбивает с ног Женю, но он бежит, пригибаясь, держась обеими руками за шапку, мимо светящихся в темноте окон.

Женя бежит по полузаметенным, но все-таки еще видным следам Лили. Следы исчезают. Женя останавливается, но потом продолжает бег, увязая в снегу, падая, снова вставая. Женя взбегает на железнодорожную эстакаду, вздымающуюся между звездами, светящимися вверху сквозь хлопья снега, и рельсами, поблескивающими внизу.

Бабушка, разламывая двустволку, вынимает две пустые гильзы, ставит на стол.

Дверь распахивается, и весь осыпанный снегом входит Толян-артист.

В его руках футляр со скрипкой.

— Где Женя? — спрашивает Толян. — Я ему скрипку принес.

Бабушка показывает ему записку Лили.

— За ней побежал, — говорит бабушка. — Я было тоже за ним, да ноги не послушались. Найди его, Толян. Найди, слышишь!

Но Толяна уже нет.

Толян бежит сквозь метель, размахивая футляром со скрипкой, повторяя дорогу Жени — теперь уже по его следам.

Женя вбегает на перрон, ищет глазами Лилю. У перрона стоит военный эшелон. На платформах — танки. Женя вбегает в зал ожидания, битком набитый людьми, вповалку спящими на скамьях и на полу.

Женя ходит, заглядывает в лица спящих и наконец опускается на пол, замусоренный семечной шелухой. Глаза Жени смыкаются. И вдруг Женя вздрагивает. Он слышит знакомый, хотя уже полузабытый звук. Звук, рождаемый прикосновением смычка к струнам. Женя открывает глаза. На полу рядом с ним сидят несколько цыган: трое молодых и один старый. Старый цыган настраивает скрипку, подкручивая струны. Привалившись к стене, спят цыганки с чумазыми ребятишками. Женя впивается глазами в скрипку.

Молодые цыгане тычут руками в окна, где виднеется военный эшелон. Молодые спорят о чем-то со старым цыганом на своем языке.

Они что-то ему доказывают, от волнения мешая цыганские и русские слова.

Старый цыган говорит по-русски:

— У цыган нет родины... Свобода — вот цыганская родина.

Молодой цыган вскакивает:

— Ты ослеп от старости! Какая может быть цыганская свобода, если фашисты убивают и русских, и евреев, и цыган! А я больше, чем цыган! Я — русский цыган, и это — моя Родина! И я хочу воевать за свою Родину!

— Цыгане никогда не воевали! — вскипает старый цыган.

— А потому, что не было еще никогда такой войны, как эта! А эта война — она и русская, она и наша, цыганская!

За окном раздается протяжный гудок.

Молодой цыган вырывает у старого цыгана скрипку, что-то гортанно кричит другим цыганам, и все они бросаются на перрон, а вслед за ними Женя.

Молодые цыгане вскакивают на платформу, где стоят танки.

— Возьмите меня! — кричит Женя.

Цыгане протягивают ему руки, втаскивают на платформу.

Старый цыган, выбежавший на перрон, сначала размахивает руками, что-то кричит на цыганском языке, но затем перестает, лишь беззвучно шевеля губами. Облепив его со всех сторон, глядят на неостановимо движущийся эшелон цыганские женщины и детишки.

На перрон выбегает Толян-артист.

Увидев Женю, он бежит за эшелоном и успевает протянуть футляр со скрипкой.

Сквозь хлещущие струи снега, пересыпанные звездами, под качающейся в облаках луной летит дуло танка, грозно нацеленное вперед с платформы военного эшелона.

На танке сидят трое молодых цыган, сияющих, озорно поющих цыганскую песню.

Один из цыган бешено водит смычком по струнам, лукаво подмигивая Жене.

Женя, стоящий в люке танковой башни, тоже играет на скрипке, и его лицо плывет среди мерцающей распахнутой вселенной.

Веснушчатый курносый красноармеец снимает чехол со звезды Кремлевской башни. Красноармеец укалывает палец об иглу, забытую им когда-то в чехле, посасывает палец, но улыбается.

Красноармеец сдергивает ушанку, протирает ею кремлевскую звезду. Солнце играет на алых гранях.

Маленькая жестяная звездочка на ушанке.

Большая, нерушимая рубиновая звезда.

Киностудия «Мосфильм»

«Будьте моим мужем», 9 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер А. Сурикова. Оператор Г. Беленький. Художники Д. Виницкий, А. Буткевич. Композитор В. Лебедев. Песни на стихи Ю. Ряшенцева. Балетмейстер К. Ласкари. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: Е. Проклова, А. Миронов, Ф. Адамович, Н. Русланова, А. Варпаховская, Н. Крачковская, Т. Фазылова, В. Воилкова, Г. Штиль, В. Басов.

«Валентина» (по мотивам пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Панфилов. Оператор Л. Калашников. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Хасин.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, И. Чурикова, Ю. Гребенщиков, С. Колтаков, В. Корзун, Л. Удовиченко, В. Шиловский, М. Мунзук, А. Панфилов.

«Вишневый омут» (по роману М. Алексеева), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария М. Алексеев, Л. Головня. Режиссер Л. Головня. Оператор О. Мартынов. Художники П. Сафонов, В. Зенков. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Е. Индлин.
Роли исполняют: В. Баринов, Т. Никитина, Л. Полехина, А. Вапин, В. Шакалов, Л. Борисов.

«Ленин в Париже», 11 ч.
Авторы сценария Е. Габрилович, С. Юткевич. Режиссер С. Юткевич. Режиссер-сопостановщик Л. Эйдлин. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор Г. Фрид. Звукооператоры А. Погосян, И. Майоров.
Роли исполняют: Ю. Каюров, В. Светлова, Клод Жад, В. Антоник, П. Кадочников, А. Максимова, Б. Иванов, А. Филозов, В. Шаповалов, А. Адоскин, Е. Коренева, С. Пожарский, Г. Беляева. Текст от автора читает С. Юткевич.

«Незваный друг», 9 ч.
Авторы сценария Д. Василиу, Л. Марягин. Режиссер Л. Марягин. Оператор Ю. Авдеев. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Греч.
Роли исполняют: О. Табаков, О. Даль, И. Алферова, Н. Белохвостикова, Н. Гундарева, А. Ромашин, В. Ларионов, А. Евдокимова, В. Санаев, И. Рыжов.

«Ответный ход», 9 ч.
Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художник С. Агоян. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: Б. Галкин, М. Волонтир, В. Спиридонов, Е. Глебова, А. Кузнецов, А. Пятков, Л. Норейка, Д. Нетребин, В. Маренков, М. Чигарев, А. Ромашин, Л. Белозорович.

«Сашка» (по мотивам одноименной повести В. Кондратьева), 9 ч.
Автор сценария В. Кондратьев. Режиссер А. Сурин. Оператор Ю. Невский. Художники А. Кошелев, А. Гогуадзе. Композитор В. Гевиксман. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: А. Ташков, М. Яковлева, В. Симонов, Ю. Веялис, Л. Ярмольник.

«Факты минувшего дня» (по роману Ю. Скопа «Техника безопасности»), 10 ч.
Авторы сценария Ю. Скоп, В. Басов. Режиссер В. Басов. Оператор И. Миньковецкий. Художники А. Пархоменко, А. Макаров. Композитор В. Баснер. Текст песен М. Матусовского. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: А. Мартынов, М. Ульянов, В. Стржельчик, А. Абдулов, Л. Чурсина, В. Теличкина, Е. Васильева, Л. Удовиченко, Л. Куравлев, Л. Борисов, В. Басов, Д. Квирцхалия, К. Тыртов, В. Смирнов, Г. Юхтин, А. Ширвиндт, Е. Жариков, В. Пожидаев, В. Талызина, Н. Засухин, В. Филиппов, В. Сошальская.

Киностудия имени М. Горького

«Смотри в оба!», 8 ч.
Автор сценария А. Бородянский. Режиссер Э. Уразбаев. Оператор В. Алисов. Художник С. Веледницкий. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: Б. Брондуков, Ф. Сухов, С. Орлова, Н. Алисова, А. Серебряков, А. Яковлев, В. Ильичев, Ю. Дубровин.

Киностудия «Ленфильм»

«Пропавшие среди живых» (по одноименной повести С. Высоцкого), 9 ч.
Автор сценария С. Высоцкий. Режиссер В. Фетин. Оператор Е. Шапиро. Художник А. Рудяков. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Г. Корховой.
Роли исполняют: М. Долгинин, П. Кадочников, И. Богданова, Э. Романов, А. Демьяненко, С. Иванов, В. Юрьев.

«Товарищ Иннокентий» (по мотивам романа С. Сартакова «А ты гори, звезда»), 9 ч.
Автор сценария А. Витоль. Режиссеры Е. Мезенцев, И. Шапиро. Оператор А. Назаров. Художник Л. Шилова. Композитор И. Шварц. Звукооператор И. Черняховская.
Роли исполняют: С. Мартынов, А. Шуранова, М. Козаков, Н. Караченцов, Р. Нифонтова, И. Ясулович, Л. Неведомский, Э. Романов, В. Никулин, С. Крючкова, А. Твеленева, В. Коняев, Ф. Одиноков, В. Труханов, А. Рудаков, Б. Аракелов, Л. Малиновская, А. Демьяненко, С. Паршин.

Киностудия «Ленфильм» (СССР) — ДЕФА (ГДР), 10 ч.

«Две строчки мелким шрифтом», 10 ч.
Авторы сценария М. Шатров, В. Логинов, В. Мельников. Режиссер В. Мельников. Оператор К. Рыжов. Художники В. Светозаров, Йохан Келлер. Композитор Н. Симонян. Звукооператор К. Лашков.
Роли исполняют: С. Шакуров, Ян Шпицер, Н. Русланова, Л. Константинова, П. Кадочников, С. Гаррель, А. Ромашин, Е. Гуров, С. Курилов, В. Баринов, О. Борисов, Ю. Богатырев, Хорст Дринда, Клаус-Петер Тиле, Э. Вильц.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Под свист пуль», 7 ч.
Авторы сценария Ю. Чулюкин, А. Горохов. Режиссер Б. Шиленко. Оператор Г. Энгстрем. Художник П. Максименко. Композитор А. Злотник. Текст песен В. Орлова. Звукооператор Е. Межибовская. Художественный руководитель постановки Ю. Чулюкин.
Роли исполняют: Л. Сердюк, В. Мирошниченко, К. Степанков, Т. Митрушина, В. Малышев, Л. Янковский, В. Степаненко, М. Битный-Шляхта, А. Тютимов, Р. Котенко, М. Сокольская, Е. Пашин, Г. Медвинский, Н. Ковтуненко, Ю. Дубровин, Л. Слесаренко, Л. Лобза, А. Мовчан, И. Найда, Е. Озерянский, А. Печников, Е. Анисимов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Возьму твою боль» (по одноименному роману И. Шамякина), 9 ч.
Автор сценария И. Шамякин. Режиссер М. Пташук. Оператор В. Николаев. Художник Ю. Альбицкий. Композитор С. Кортес. Звукооператор С. Шухман.
Роли исполняют: В. Гостюхин, Г. Яцкина, И. Малышева, А. Чередник, Л. Виролайнен, Б. Петрунин, Т. Берташ, И. Мацкевич, П. Юрченков, О. Короткевич, В. Тарасов, В. Антонов, В. Филатов, А. Голобородько, И. Андреев, Л. Давидович, С. Станюта.

«Третьего не дано», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, А. Осипенко, М. Пятигорская. Режиссер И. Добролюбов Оператор Г. Массальский. Художник В. Дементьев. Композитор И. Лученок. Звукооператор В. Демкин.
Роли исполняют: В. Белохвостик, Э Горячий, Т. Мархель, В. Шушкевич, П. Кормунин, В. Кулешов.

Одесская киностудия

«Крупный разговор», 8 ч.
Автор сценария В. Авлошенко. Режиссер Г. Глаголев. Оператор И. Чепусов. Художник А. Денисюк. Композитор Е. Крылатов. Автор песни И. Вознесенский. Звукооператор Р. Ващик.
Роли исполняют: Б. Брондуков, М. Булгакова, Т. Кудрявцева, С. Шершнева, Е. Никищихина, А. Голобородько, Ю. Кузьменко, И. Шабалтас, И. Сидоров, А. Гава, Б. Бенюк, В. Шульгин, И. Савкин, Д. Иосифов, В. Наумцев, Ю. Гусев, В. Воронин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Как быть без тебя», 8 ч.
Автор сценария Р. Эбралидзе, при участии Г. Мгеладзе. Режиссер Г. Мгеладзе. Операторы Н. Эркомаишвили, Э. Григорян. Художник Р. Мирзашвили. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор В. Долидзе.
Роли исполняют: Э. Кухианидзе, Г. Маргвелашвили, Н. Купарадзе, К. Мгеладзе, Н. Сарчимелидзе, Н. Пирвели, Н. Шенгелая, Л. Тутберидзе, К. Кутателадзе, Г. Бадридзе, С. Даштау.

Киностудия «Узбекфильм»

«Ленинградцы — дети мои», 9 ч.
Автор сценария и режиссер Д. Салимов. Оператор Т. Каюмов. Художник Е. Пушин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий.
Роли исполняют: Т. Шакирова, Ю. Черевкова, Л. Мельникова, С. Хаустов, И. Подмарев, Т. Юсупов, А. Поисков, Л. Лемке, Е. Астафьева, Л. Виролайнен, Х. Умаров, Ж. Сухопольская, С. Табибуллаев, Э. Каримов, Ф. Иргашев, И. Коротких, М Точиева, В. Шунина, С. Подопригора, А. Либерзон, В. Хасанов, Э. Абдрезакова, О. Гринь, М. Горбачева, Р. Ганиева, С. Устименко, Ю. Гребцов, С. Зябко, Г. Бекбаева.

«Радуга семи надежд», 7 ч.
Автор сценария А. Абу-Бакар. Режиссер Х. Файзиев. Оператор А. Панин. Художник Э. Аванесов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор А. Кудряшов.
Роли исполняют: Н. Ибрагимова, А Калубов, Р. Сагдуллаев, Ш. Эргашев, Х. Умаров, Б. Ихтияров, М. Раджабов, С. Исаев, С Диванов, Д. Хамраев, Т. Азизов. М. Атабаев, С Камалов, М Мажидов, О. Беганчиев, Ш. Диванов, Р. Маткурбанов, В Абдуллаев, У. Рахманов, А. Мухамедов, Р. Худояров, Б. Касымов, Л. Мирхидаев, Н. Саибов, Г. Ганибергенова, Д. Мухамедова.

Киностудия «Таллинфильм»

«Что посеешь...», 9 ч.
Автор сценария К. Хелемяэ. Режиссер Е. Симм. Оператор А. Ихо. Художник П. Вахер. Композиторы Я. Ныгисто, Э.-С. Тюйр. В фильме использована музыка Д. Шостаковича. Звукооператор Р. Шенберг.
Роли исполняют: А. Кукумяги, Т. Карк, К. Комиссаров, П. Адамсон, Р. Паавель, А. Юкскюла, П. Поом А,. Юхансон.

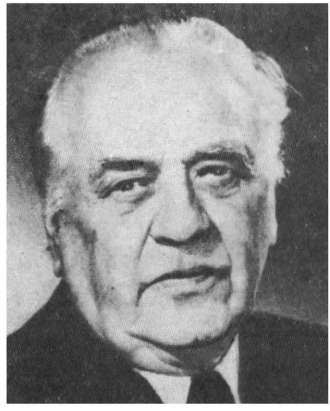
Киностудия «Азербайджанфильм»

«Золотая пропасть» (по мотивам повести И. Мусабекова «В царстве нефти и миллионов»), 8 ч.
Автор сценария М. Мирмовсумов. Режиссер Ф. Алиев. Операторы В. Керимов, К. Мамедов. Художники К. Наджаф-заде, А. Абдурахманов. Композитор Д. Джангиров. Звукооператор К. Сеидов.
Роли исполняют: А. Кадыров, Г. Омаров, Г. Хани-заде, Е. Габец, М. Шихзаманов, Г. Турабов, С. Гусейнов, Ш. Сулейманов, К. Магеррамов, Э. Зейналов, М. Маниев, М. Афшаров.

С 75-летием

Моргенштерна Виктора Викторовича, кинорежиссера, поставившего научно-популярные фильмы «Я был спутником солнца», «Перед прыжком в космос», «Вечный свет», «Страницы великой дружбы», «Моя жизнь — Россия» и другие.

С 75-летием

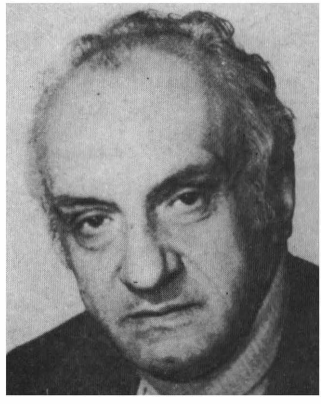


Рымаренко Леонида Ивановича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ломоносовской премии, поставившего научно-популярные фильмы «Миллионы в отвалах», «Огненное копье», «ПАПы ищут хозяина», «Песнь о Башкирии», «Круг жизни», «Предвидеть!..» и другие.

С 70-летием

Рахимова Наби, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Звезда Улугбека», «Чрезвычайный комиссар», «Семург», «Кровь и пот» и других.

С 60-летием



Ерзинкяна Юрия Арамаисовича, кинорежиссера, народного артиста Армянской ССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР, поставившего фильмы «В поисках адресата», «Песня первой любви» (совместно с Л. Вагаршяном), «Кольца славы», «Хатабала», «Армянские фрески», «Этот зеленый, красный мир» и другие.